

PUBBLICAZIONI DEGLI ARCHIVI DI STATO

SAGGI 66

LO STATO DI MODENA

UNA CAPITALE, UNA DINASTIA, UNA CIVILTÀ
NELLA STORIA D'EUROPA

Atti del convegno
Modena, 25-28 marzo 1998

A cura di Angelo Spaggiari e Giuseppe Trenti

III

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
DIREZIONE GENERALE PER GLI ARCHIVI
2001

ARTE E CULTURA MATERIALE

ANGELO MAZZA

Pittura "estense" a Modena nei secoli XVII-XVIII. I maestri dell'Accademia di pittura

L'occasione non consente che pochi cenni e qualche spunto di riflessione su un tema così vasto e complesso come quello delle vicende della pittura a Modena tra Sei e Settecento che chiama in causa da un lato le sollecitazioni del vicino centro bolognese, sede di straordinarie elaborazioni artistiche tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del secolo successivo, con immediate ripercussioni sullo Stato confinante, dall'altro lato il mecenatismo della corte e le grandi committenze, ecclesiastiche e civili¹. L'arrivo di opere da Bologna e la presenza a Modena di alcuni importanti artisti di quella città sembrano accentuare la condizione di subalternità della nuova capitale del ducato estense. D'altra parte già nella seconda metà del Cinquecento, partito Nicolò dell'Abate alla volta di Bologna e quindi di Fontainebleau, Modena non ha modo di esprimere una cultura figurativa univoca e specificamente caratterizzata, paragonabile alla piccola civiltà manieristica determinata a Novellara e a Reggio Emilia dalla presenza di Lelio Orsi, per quanto personalità quali Domenico Carnevali e Giovan Battista Ingoni garantiscano uno scambio frequente con Roma mentre costante permane il rapporto con

¹ Negli ultimi quindici anni si sono intensificati gli studi sulla pittura nel ducato estense tra Sei e Settecento. Qui non si possono ricordare che alcuni contributi essenziali, provvisti di ricchi apparati bibliografici: *Il Palazzo Comunale di Modena. Le sedi, la città, il contado*, a cura di G. GUANDALINI, Modena 1985; *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio, Catalogo mostra*, Modena 1986; *Il Palazzo Ducale di Modena. Sette secoli di uno spazio cittadino*, a cura di A. BIONDI, Modena 1987; *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, II, a cura di J. BENTINI - L. FORNARI SCHIANCHI, Bologna 1993 (saggi di D. BENATI, J. BENTINI, A. MAZZA, U. NOBILI); *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense, Catalogo mostra*, a cura di J. BENTINI, Milano 1998; *Sovrane passioni. Studi sul collezionismo estense*, a cura di J. BENTINI, Milano 1998; *L'esercizio della tutela. Restauri tra Modena e Reggio Emilia (1985-1998)*, a cura di L. BEDINI, J. BENTINI, A. MAZZA, Modena 1999.

Bologna². La destinazione modenese di alcune tele di Bartolomeo e di Tiburzio Passerotti, come pure di Bartolomeo Cesi, di Camillo Procaccini e di Francesco Cavazzoni, alle quali si aggiungono, sempre più numerose, le opere dei Carracci e degli allievi dell'Accademia degli Incamminati, sembra saturare l'ambiente estense con una speciale autorevolezza che non lascia spazio ad espressioni autoctone³. L'epilogo parmense di Bartolomeo Schedoni, già segnato dall'originaria matrice correggesca dello stile, ed il passaggio di Giacomo Cavedone a Bologna nell'area carraccesca sono indicativi di attrazioni verso poli esterni provvisti di forza suggestiva tale da interrompere il legame degli artisti modenesi con l'antica tradizione estense. Né il trasferimento della corte a Modena in conseguenza della devoluzione di Ferrara alla Chiesa sembra frenare il processo di disgregazione in atto da tempo, destinato a permanere anche nei primi vent'anni del Seicento. Lo dimostra il caso di Bernardino Cervi la cui formazione si divide tra un primo apprendistato a Parma presso Schedoni, subito interrotto dall'improvvisa morte del maestro avvenuta nel 1615, e il completamento nella bottega di Guido Reni a Bologna dove il giovane si presenta con una lettera per il cardinale Capponi, legato della città⁴. E tuttavia è con Bernardino Cervi che riprende quota la tradizione artistica cittadina, recuperata grazie al coinvolgimento della corte e della Comunità nella promozione di un'Accademia che nel corso del tempo avrebbe acquisito caratteri di istituzione pubblica⁵. L'esempio potrebbe essere arrivato tanto da Bologna, dove l'insegnamento dei Carracci aveva formato una nuova generazione di artisti, quanto dalla stessa Reggio. Qui, allo scadere del secondo decennio

² *Pittura a Modena e a Reggio Emilia tra Cinque e Seicento. Studi e ricerche*, Modena 1998.

³ Per la fitta presenza degli artisti carracceschi nel ducato si veda il caso del cantiere della basilica della Ghiara a Reggio Emilia (*Il santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia*, a cura di A. BACCHI - M. MUSSINI, Torino 1996).

⁴ Su Bernardino Cervi cfr. A. LUGLI, *Cervi, Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24, Roma 1980, pp. 99-101; A. LUGLI, in *L'arte degli Estensi...* cit., pp. 109-111; A.M. AMBROSINI MASSARI, *Bernardino Cervi*, in *La Scuola di Guido Reni*, a cura di M. PIRONDINI-E. NEGRO, Modena 1992, pp. 155-158.

⁵ Sulla fondazione dell'Accademia di pittura e sulle sue alterne vicende tra Seicento e Settecento si veda il fondamentale contributo, cui si farà costante riferimento, di O. BARACCHI GIOVANARDI, *L'Accademia di pittura nel Palazzo Comunale di Modena (secc. XVII-XVIII)*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche Provincie Modenesi», s. XI, III, 1981, pp. 63-90.

del Seicento, la presenza di Lionello Spada aveva incoraggiato l'avvio di una scuola di pittura,⁶ non diversamente da quanto era avvenuto nel 1586 quando, con l'aiuto di Camillo Procaccini impegnato nella decorazione dell'abside di San Prospero, il pittore Giovanni Battista Pilla e lo scultore Francesco Pacchioni avevano dato vita, insieme ad altri venti compagni, "non sol per loro proprio quanto per publico profitto", ad "una academia di vertuosi in tal arti"⁷.

L'iniziativa di Bernardino Cervi doveva essere cresciuta in sintonia con la sua affermazione professionale dopo l'esperienza bolognese. Su di lui avevano posato gli occhi committenti illustri, e le sue opere erano così apprezzate da essere temerariamente disposte, a confronto, attorno ad una celebre pala di Guido Reni. Le tele ora conservate nella sagrestia del duomo di Modena con la *Vocazione di san Pietro* e con storie della vita di Cristo dopo la resurrezione furono infatti eseguite come laterali del dipinto del celebre maestro bolognese con *Cristo che appare alla madre accompagnato dai padri dell'antico testamento* destinato alla cappella della Resurrezione in duomo, finito poi a Dresda con la vendita dei cento capolavori della collezione ducale e perito nel nostro secolo durante il secondo conflitto mondiale. Alla prestigiosa committenza religiosa Cervi univa quella di corte. Si deve alla principessa Isabella di Savoia, moglie di Alfonso d'Este che fu per breve tempo duca con il nome di Alfonso III, la commissione dell'*Ancona del Suffragio* pagata al pittore nel 1625 e destinata alla chiesa di San Sebastiano, la pala d'altare con la *Trinità, la Madonna e san Sebastiano che intercede per le anime purganti* ora nella chiesa di Santa Maria Pomposa⁸. Il legame con la corte si

⁶ C.C.MALVASIA, *Felsina Pittrice, Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, ed. cons. Bologna 1841-44, vol. II, p. 84 ("... li suoi allievi, che furono molti, massime in Reggio, e in Parma, ove tenne scuola, e n'uscirono di valentuomini, che proseguirono poi a dipingere nel famoso Tempio di quella B. Vergine, e nella Corte di quel Serenissimo..."). Sulle scuole di pittura a Reggio si vedano i documenti segnalati da N. ARTIOLI-E. MONDUCCI, *Scuole e accademie reggiane di pittura nel Cinque e Seicento*, in «Pio Istituto Artigianelli. Strenna», 1973, pp. 23-30.

⁷ In particolare per il ricorso a Camillo Procaccini si veda M. PIRONDINI-E. MONDUCCI, *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, Milano 1985, pp. 182, 229 (alla data 5 marzo 1586), 260 (doc. LVIII).

⁸ Per una scheda sul dipinto cfr. A. Lugli, in *L'arte degli Estensi...* cit., p. 111. All'artista spetta anche la serie di telette con storie della vita di San Sebastiano (fig. 1) ora forzatamente inserite nei coretti lungo le pareti laterali della chiesa di Santa Maria Pomposa, ad eccezione tuttavia della tela con *San Sebastiano legato all'albero mentre i soldati tendono gli archi* (cfr. A. MAZZA, Bernardino Cervi (e Pier Paolo Dell'Abate?). Episodi della vita di San Sebastiano (1625 circa)

stringe ancor più nel 1627 quando l'artista è coinvolto con Giulio Secchiari e con lo sconosciuto Lorenzo da Massenzatico nella realizzazione di una serie di dipinti, in ciascuno dei quali era prevista una coppia di antenati illustri di casa d'Este a figura intera. Si trattava di una commissione dalle evidenti implicazioni ideologiche e araldiche dal momento che i modelli cui gli artisti dovevano attenersi risalivano alle elaborazioni cinquecentesche di Pirro Ligorio che erano state alla base della fitta sequenza dei duecento antenati estensi affrescati a coppie, su più livelli, nella corte interna del castello di Ferrara attorno al 1577; complesso che visualizzava nel modo più articolato gli esiti delle ricerche dei genealogisti di corte, da Girolamo Falletti a Giovan Battista Pigna, costituendo la premessa per le incisioni destinate ai volumi di Francesco Berni, di Antonio Cariola e di Gasparo Sardi pubblicati nella prima metà del Seicento⁹. Bernardino Cervi godeva della fiducia del duca Cesare d'Este; e lo conferma l'incarico ricevuto nel medesimo 1627 di eseguire il quadro per il palio di festeggiamenti in occasione dell'arrivo del granduca di Toscana. L'anno successivo, inoltre, Cervi fu inviato a Bologna insieme al cronista Giovanni Battista Spaccini per trattare l'acquisto di disegni di Lorenzo Garbieri e di un dipinto di Guido Reni per le collezioni ducali¹⁰.

L'educazione artistica divisa tra Parma e Bologna, l'esempio dell'Accademia degli Incamminati a Bologna e di quella formatasi nella vicina Reggio per iniziativa di Sebastiano Vercellesi, già documentata nel 1625, ed inoltre la notizia della istituzione dell'Accademia Ambrosiana a Milano da parte del cardinale Federico Borromeo dovettero convincere Bernardino Cervi a rivolgere al duca Cesare d'Este, il 3 gennaio 1630, una supplica di alleggerimento fiscale per l'acquisto di più vasti ambienti per la

in *I luoghi sacri dell'arte. Itinerari nelle chiese modenesi di proprietà comunale*, a cura di C. FRANZONI, L. RIVI, Modena 1994, pp. 82-84).

⁹ Sull'argomento cfr. L. LODI, *Immagini della genealogia estense*, in *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, a cura di J. BENTINI-L. SPEZZAFERRO, Bologna 1987, pp. 151-162; F. HASKELL, *History and its images. Art and the interpretation of the past*, Yale 1993, ed. it. *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino 1997, pp. 47-51. Per i due dipinti di Bernardino Cervi, gli unici superstiti dei sette pagatigli dalle casse ducali, cfr. A. MAZZA, in *Sovrane passioni. Le raccolte...* cit., pp. 226-227.

¹⁰ Cfr. A. VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1883, pp. 182-185, 195-196; A.M. AMBROSINI MASSARI, in *La Scuola di Guido Reni...* cit., pp. 156, 158 n. 25.

sua bottega allora troppo affollata, nei quali provvedere "con maggior cura all'insegnamento di questa virtù". Nonostante i servigi prestati al duca, la richiesta non fu soddisfatta. Ma dalla supplica rivolta ai Conservatori della città da parte degli allievi del maestro modenese nel dicembre 1630, quando questi era stato falciato dalla terribile peste, si apprende - insieme all'informazione molto esplicita "che in molte Città ben governate sono mantenuti a pubbliche spese della Comunità le Accademie di Pittura" - che Cervi aveva ottenuto in affitto dalla Comunità "una Camera" per la sua pubblica Accademia "esercitata in questa Città da molti anni in quà con profitto di molti giovani virtuosi" grazie alla protezione e ai privilegi concessi dal duca¹¹. La sua stessa pittura manifesta aspetti che si potrebbero definire in un certo senso accademici, improntata com'è a principi di classico, sereno equilibrio. L'influsso correggesco gli proviene dallo studio delle opere dell'artista presenti a Modena e a Parma ed è mediato dall'insegnamento di Bartolomeo Schedone, mentre il gusto per le calibrate composizioni, di una serenità distesa quasi neorinascimentale, trova i suoi modelli nelle pale dei Carracci e nelle opere giovanili di Guido Reni, suo maestro bolognese. Il classicismo che presiede la tela raffigurante la *Madonna del rosario con il Bambino adorati dai santi Domenico e Bernardino da Siena*, confluita nel secolo scorso nel duomo modenese ed ora conservata nella sagrestia, arcaizza la pala di Annibale Carracci della Pinacoteca di Bologna detta *Madonna di san Ludovico*, così come il dipinto con quattro santi della chiesa di Sant'Eufemia di Modena denuncia, con le manomissioni, uno schema compositivo molto antico. Sembra anzi che, più dei modelli reniani, siano le invenzioni cinquecentesche ed in particolare gli schemi carracceschi a conquistare l'artista con il loro impianto unitario e solenne che risponde alle richieste devozionali di un pubblico controriformato. Lo dimostra una pala sconosciuta che andrà riferita al pittore modenese proprio in forza delle affinità sostanziali con la grande tela ricordata nella sagrestia del duomo di Modena e con l'*Ancona del Suffragio* della chiesa della Pomposa, ma costruita con maggiore consapevolezza¹². Si tratta della tela ora ritenuta di Scuola

¹¹ Cfr. A. VENTURI, *La R. Galleria Estense...* cit., p. 183; O. BARACCHI GIOVANARDI, *L'Accademia di pittura...* cit., p. 64.

¹² Un riferimento alla Scuola bolognese attorno alla metà del Seicento è contenuto in una scheda di catalogazione della Soprintendenza compilata da Alfonso Garuti nel 1969, dove si mettono in risalto le notevoli qualità e le componenti correggesche e carraccesche dell'opera (se ne veda il contenuto essenziale in F. Richeldi, *Nirano di Fiorano*, Modena 1979,

bolognese e riferita alla metà del Seicento che si trova sull'altare maggiore della piccola chiesa di San Lorenzo a Nirano (fig. 2), frazione di Fiorano Modenese, il cui schema compositivo discende direttamente dalla pala firmata da Annibale Carracci nel 1593, già nella chiesa di San Giorgio ed ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna¹³. Nel dipinto di Nirano la figura della Madonna seduta sul trono sovrelevato da un alto basamento contro la nicchia del fondo è del tutto simile, anche per la presenza del Bambino e di san Giovannino, alla soluzione proposta da Annibale, mentre l'infoltimento dei santi in adorazione sembra accordare quel modello con la *pala di San Ludovico*. A mezza via tra il cromatismo veneto di Annibale e il disegno elegante di Reni è invece la figura di santa Caterina d'Alessandria che ricorda appunto due immagini bolognesi della santa, quella nella *pala di San Ludovico* di Annibale e l'altra nella tela del giovane Guido Reni con l'*Incoronazione della Vergine e quattro santi*, già nella chiesa di San Bernardo ed ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Nei soggetti di intenso contenuto devozionale l'artista accentua ulteriormente la ripresa di modelli antichi proponendo soluzioni che spogliano di ogni risvolto sensualistico-pagano le ispirazioni schedoniane, riversate nel severo sentimento religioso di Ludovico Carracci. Così è nella inedita tela del Museo civico di Modena con *Cristo morto, disteso a terra sul lenzuolo e pianto da due angiolini*, immagine di suggestiva intensità emozionale per l'arcaismo solenne che la sottende (fig. 3)¹⁴.

L'importazione di quei modelli nella città di Modena che nel terzo decennio del Seicento cominciava a dar segni di rinata vitalità spiega il

p. 57). Ad una visione diretta vaste appaiono le zone di ridipintura, così che solo dopo l'auspicabile restauro si potranno formulare attendibili giudizi critici.

Intanto andrà riportato che gli inventari antichi danno conferma della destinazione originaria dell'opera alla chiesa parrocchiale di Nirano. Non ricordato nell'*Inventario delle Mobili della chiesa di S. Lorenzo di Nirano* compilato il 15 maggio 1612, il dipinto è citato per la prima volta in quello datato 1 luglio 1656: "Nel d.º Altare Maggiore vi è una Ancona senza la cornice con l'immagine della B. V. di S. Bernardo S. Bernardino S. Andrea S.ta Caterina e S. Lorenzo protettore e S. Gio.ni". Nell'inventario del 1675 è registrato come "Quadro stimato di ottima mano" e nel 1701 come "bellissimo Quadro grande" (Archivio Arcivescovile di Modena, Documentazione parrocchiale, Nirano).

¹³ Cfr. D. POSNER, *Annibale Carracci. A study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London 1971, vol. II, p. 31.

¹⁴ Cfr. A. MAZZA, *La pittura a Modena e Reggio Emilia nella seconda metà del Cinquecento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, a cura di V. FORTUNATI, II, Bologna 1995, p. 202 n. 46.

successo dell'Accademia inaugurata da Bernardino Cervi e nello stesso tempo imprime nuova linfa ad una tradizione la cui continuità sarà assicurata dai maestri che si susseguono nell'insegnamento presso quell'istituzione accademica. A Bernardino Cervi succederà il ferrarese Ludovico Lana. Questi, richiedendo nel 1633 la cittadinanza modenese dopo quattordici anni di residenza in città, dichiara di mantenere una "Accademia con evidentissimo profitto di molti giovani". Tre anni dopo, forte della solidarietà degli Accademici, chiede ai Conservatori di utilizzare un ambiente dove "si possino far quadri della grandezza di quello che di presente fa per quest'Illustrissima Comunità"¹⁵. Proprio la commissione civica della celebre pala del Voto gli offre argomenti persuasivi per ottenere l'uso di un ambiente nel Palazzo Comunale. Lana aveva consegnato nel 1633 alla Comunità il gonfalone con la *Madonna del rosario, san Geminiano e la città di Modena*¹⁶ e di lì a poco avrebbe dato inizio alla grande pala del Voto. Nello stesso tempo intratteneva relazioni con la corte ed entrava in rapporto con personalità molto influenti. E' Girolamo Baruffaldi, accreditato biografo dell'artista, a ricordare nel palazzo ducale di Sassuolo un suo dipinto "sopra del quale d'ordine del duca Francesco I colori gli sponsali di Bradamante e Ruggiero alla presenza dell'imperatore Carlo Magno e di molti Paladini di Francia cavandone la storia dal Furioso" e "un s. Sebastiano ferito, e medicato da alcune pietose donne, ed un altro legato ad un albero in positura diversa" le cui composizioni quasi sicuramente corrispondono a quelle di due incisioni note, una delle quali dedicata nel 1643 al principe Obizzo d'Este, fratello di Francesco I e vescovo di Modena che aveva raccomandato l'artista alla Fabbriceria della Ghiara per la decorazione della cappella Calcagni Casotti, poi realizzata da Pietro Desani¹⁷. Ma la corte impiegò l'artista anche nel campo della ritrattistica come informa l'inventario dei quadri del palazzo dei principi Foresto, Cesare e Luigi d'Este compilato nel 1698 dove compare un "ritratto del Ser.mo S.re Principe Luigi seniore, a

¹⁵ O. BARACCHI GIOVANARDI, *L'Accademia di pittura...* cit., pp. 64-66.

¹⁶ Cfr. E. MATTALIANO, *Un inedito di Lodovico Lana*, in "Musei Ferraresi", 2, 1972, pp. 43-49; G. GUANDALINI, in *Il Palazzo Comunale...* cit., pp. 166-168. Sull'artista cfr. A. MAMPIERI, *Ludovico Lana*, in *La Scuola di Guido Reni...* cit., pp. 277-294; L. PERUZZI, *Ricognizione dei dipinti già nel Palazzo ducale*, in "QB Quaderni della biblioteca", 2, 1996, pp. 129-137; D. BENATI-L. PERUZZI, *I pittori "estensi" del '600 e il collezionismo privato: un primo consuntivo*, in *Tesori ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, cat. della mostra, Milano 1998, pp. 42-46.

¹⁷ Cfr. G. BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1846, vol. II, p. 204.

cavallo in abito di soldato... di mano del Lana" e come rivela il pagamento effettuato nel 1635 per copie del ritratto "del Ser. Sig. Duca et uno della Ser.ma et per haverne fatto uno del Serenissimo Principino"¹⁸. Non si può dimenticare inoltre il *Ritratto di Fulvio Testi* della Galleria Estense che fissa nella posa cerimoniale, molti anni prima della fatale caduta in disgrazia, il più influente personaggio della corte estense, poeta e diplomatico, ambasciatore e Segretario di Stato di Francesco I⁹. Girolamo Baruffaldi ha osservato che dallo studio delle opere di Guido Reni e di Guercino il pittore modenese aveva ricavato "a proprio favore un terzo modo e ad uso proprio il ridusse talmente, che nell'una e nell'altra maniera separatamente, ma amendue in qualunque sua pittura accordate appariscono"²⁰. Prima ancora Luigi Scaramuccia aveva ricordato, a proposito della grande pala del Voto, lo studio compiuto dall'artista sulla pittura di Guercino e su quella dei primi artisti bolognesi mettendo in bocca al suo Girupeno l'osservazione circa il "gratissimo misto di colorito sù la maniera, e gusto del Guercino e d'altre buone Scuole di Bologna"²¹ che potrebbe facilmente adattarsi anche ad un dipinto sconosciuto alla critica come la *Madonna Assunta con angiolini* un tempo in collezione modenese, noto solo per una vecchia fotografia inserita in una cartella delle opere di Guercino della fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, dove è registrata con riferimento alla cerchia del maestro centese (fig. 4).

Come riporta una petizione del 1641, attorno alla figura di Lana si aggregano allievi "in tanto numero, e di Paesani, e di Forestieri, e d'oltramontani"; ma alla sua morte, nel 1646, nessuno è in grado di raccoglierne l'eredità. Da vari anni doveva essere scomparso anche Giambattista Pesari la cui identità si va ora svelando grazie all'identificazione della pala raffigurante la *Madonna con il bambino tra gli arcangeli Michele e Gabriele con santi* della parrocchiale di Saliceto Panaro, firmata e datata 1632,

¹⁸ Cfr. G. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi e inventari inediti*, Modena 1870, p. 422; Archivio Storico Comunale, Modena, *Ex Actis*, 5 agosto 1636, pubbl. da O. BARACCIII GIOVANARDI, in M. A. LAZARELLI, *Pitture delle chiese di Modena (1714)*, ed. a cura di O. BARACCIII GIOVANARDI, Modena 1982, p. 133; O. BARACCIII, *Arte alla corte di Francesco I*, in "Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi. Atti e Memorie", s. XI, vol. XX, 1998, p. 128.

¹⁹ Cfr. A. MAZZA, in *Sovrane passioni. Le raccolte...* cit., pp. 300-301.

²⁰ G. BARUFFALDI, *Vite de' pittori...* cit., vol. II, p. 201.

²¹ L. SCARAMUCCIA, *Le finezze de pennelli italiani*, Pavia 1674, p. 180.

e di un'altra raffigurante la *Madonna del Carmine con il Bambino ed i santi Sebastiano, Carlo Borromeo, Francesco e Rocco* della parrocchiale di Rovereto di Novi, anch'essa provvista della firma dell'artista e della data, in questo caso 1634; opere che segnano la progressiva evoluzione dello stile dagli insegnamenti di Bernardino Cervi, i cui effetti sono ben riconoscibili nel primo dipinto, alla fascinazione di Ludovico Lana che nel secondo mette in moto un processo di affinamento verso l'esito qualitativamente più elevato della sua produzione, la pala della Galleria Estense con la *Madonna ed il Bambino tra i santi Pellegrino, Carlo Borromeo e Nicola*²².

Lo smarrimento che si diffonde nell'ambiente artistico estense alla morte di Ludovico Lana sembra corrispondere alla crisi che la Scuola bolognese attraversa nel medesimo tempo, dopo la scomparsa di Guido Reni. Qui l'incertezza della strada da percorrere per l'esaurirsi di una poetica tanto sublime quanto inimitabile aveva aperto un varco ad artisti che dall'esterno miravano a fare breccia nella città. E se a Bologna è il momento del napoletano Nunzio Rossi, del senese Nicolò Tornio e del perugino Luigi Scaramuccia, a Modena hanno fortuna il genovese Francesco Capurro e Mattia Preti autore degli affreschi nel presbiterio della chiesa di San Biagio e di quelli andati distrutti nella cappella delle Reliquie in duomo²³. Francesco Capurro, allievo di Domenico Fiasella, prima di raggiungere Modena vagabondò tra Roma e Napoli dove soggiornò per lungo tempo²⁴. Trascorse due distinti periodi nella città estense, il secondo di oltre tre anni durante i quali ricoprì l'incarico di maestro dell'Accademia. Numerose le opere eseguite per le residenze ducali come ricorda la storiografia genovese, oltre che per gli edifici di culto, come registrano le guide di Modena di Mauro

²² Su Giovan Battista Pesari cfr. A. COLOMBI FERRETTI, in *L'arte degli Estensi...* cit., pp. 113-114; A. MAZZA, *La riscoperta di Giovan Battista Pesari, pittore estense al tempo di Francesco I*, in "Atti e Memorie. Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi", in corso di pubblicazione.

²³ Per gli affreschi di Mattia Preti cfr. G. MANCINI, *Mattia Preti a Modena (1651-1652)*, in "Nuovi Studi", 5, a. III, 1998, pp. 139-146.

²⁴ Cfr. R. SOPRANI, *Vite de' pittori scultori et architetti genovesi e de' forastieri che in Genova operarono, con alcuni ritratti degli stessi*, Genova 1674, ed. 1768 riveduta e accresciuta da C.G. RATTI, Genova 1768, pp. 240-241. Per aggiornamenti e novità sull'artista genovese si veda il contributo di R. SANTAMARIA, *Per Francesco Capurro, allievo poco noto del Fiasella*, in "Arte cristiana", LXXXV, 780, maggio-giugno 1997, pp. 191-196.

Alessandro Lazarelli (1714) e di Gian Filiberto Pagani (1770),²⁵ e per privati, come informa la supplica dell'artista ai Conservatori della Comunità nel gennaio 1660 per assicurarsi nuovamente l'ospitalità nella sede dell'Accademia in Palazzo Comunale di cui era a "Capo", dove teneva "quadri si grandi cominciati in detto Camerone di vari signori Modonesi, ne havendo comodità... di perfetionarli nella sua piccola Casa"²⁶.

Ben poco è rimasto a Modena di questo artista, ed il suo stile, più che nelle due tele della chiesa di San Bartolomeo mal giudicabili per più ragioni, si dichiara in quelle di soggetto carmelitano identificate di recente nella chiesa parrocchiale di Camurana di Medolla, qui pervenute dalla chiesa modenese della Madonna del Paradiso detta del Paradisino seguendo percorsi tortuosi solo in parte ricostruibili. La nitidezza caravaggesca della visione del suo maestro si intorbidisce in pennellate dense e pastose che rinviano a Gioacchino Assereto e ad Orazio de Ferrari; componenti, queste, che mescolandosi al naturalismo di Mattia Preti danno vita in Francesco Stringa ad una pittura dai forti contrasti chiaroscurali per effetto tra l'altro dell'insegnamento di Flaminio Torri, l'allievo di Simone Cantarini che aveva ottenuto l'incarico di Sovrintendente alla Galleria del duca di Modena. Sarà proprio Francesco Stringa a ridare impulso all'Accademia modenese e a garantire continuità ad una linea propriamente estense tracciata da Bernardino Cervi e proseguita da Ludovico Lana. Nel 1661 infatti "Francesco Stringa Pitore Modonese... espone come havendo presentito che il Sig. Francesco Genovese al presente Capo dell'Accademia sia per lasciare detto posto, et lasciandolo in tal caso supplica di essere adnesso in quello stando che è stato scolare del sig. Lanna, ed hora acclamato da tutti gli Accademici per loro Capo"²⁷.

La ripresa dell'attività dell'Accademia è salutata con entusiasmo. Questa è frequentata da "Forestieri, quali continuamente vengano, et ancor Cavaglieri di questa Città, a visitar quadri, et ancor veder operare". Pubblici riconoscimenti provengono da Lodovico Vedriani che alla "Virtuosa Accademia de' Pittori Modonesi... che ravviva nella nostra Città la gloria

²⁵ Cfr. G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati estensi*, Modena 1855, pp. 120-121.

²⁶ Archivio Storico Comunale di Modena, *Ex Actis*, 1660, 7 gennaio; cfr. O. BARACCIII GIOVANARDI, *L'Accademia di pittura...* cit., p. 72.

²⁷ Archivio Storico Comunale di Modena, *Ex Actis*, 1661, 1 febbraio; cfr. O. BARACCIII GIOVANARDI, *L'Accademia di pittura...* cit., pp. 72-73.

della pittura" dedica nel 1662 la sua *Raccolta de' Pittori Scultori, et Architetti Modonesi più celebri*.

Stringa si affianca a Francesco Todeschi nell'insegnamento, e la sua pittura conquista presto quella centralità che artisti e committenti unanimemente gli riconoscevano. In quanto Sovrintendente alla Galleria ducale era avvantaggiato nello studio della grande tradizione pittorica del Cinquecento e del Seicento, soprattutto della tradizione veneta e di quella emiliana che vi erano ben rappresentate. Il ruolo di pittore di corte lo costringeva inoltre ad un confronto continuo e per certi versi emulativo con le grandi opere del passato. Così era stato in occasione del sequestro ducale della grande pala di Guido Reni raffigurante la *Madonna ed il Bambino con i santi Girolamo, Crispino e Crispiniano*, passata dalla basilica di San Prospero di Reggio Emilia, per il cui altare dell'arte dei Calzolai era stata eseguita, alla collezione del duca. Francesco Stringa, incaricato di sostituire quell'opera con un suo dipinto, non eseguì una mera copia come aveva fatto in altri casi, ma un'intelligente interpretazione che volge il classicismo apollineo di Guido, a sessant'anni di distanza, in una spirale barocca sensibile alle coeve ricerche di Domenico Maria Canuti,²⁸ senza rinunciare comunque agli impasti terrosi e allo speciale naturalismo di marca quasi iberica che informano ad esempio un suo capolavoro quale l'*Assunzione della Vergine* della chiesa di San Carlo a Modena basata sul recupero tanto delle invenzioni carraccesche quanto della fase più gagliarda del giovane Guercino e dei modelli aulici di Lanfranco. Pittore del duca, Stringa è anche ricercato dalla Comunità che nel 1669 e nel 1670 gli versa i pagamenti per le due tele del presbiterio della chiesa del Voto con la *Morte di san Giuseppe* ed il *Transito della Vergine*, e nel 1699 gli commissiona lo stendardo con i *Santi Geminiano, Omobono e Contardo*.²⁹ Artista versatile, si esercita anche nel piccolo formato con una stesura pittorica briosa che compete con la rapidità sintetica dei bozzetti; così che ai grandi impianti solenni delle pale d'altare sul genere della *Crocifissione* della chiesa del Monastero della Visitazione a Baggiovara, della *Madonna con il Bambino ed i santi Francesco d'Assisi e Valeriano* del Museo

²⁸ Per la tela di Guido Reni e per quella di Francesco Stringa si veda, rispettivamente, C. CASALI, in *Sovrane passioni. Le raccolte...* cit., pp. 368-369; D. BENATI, in *Disegni emiliani del Seicento. Come nascono i dipinti*, a cura di D. BENATI, Bologna 1991, pp. 202-204.

²⁹ Cfr. G. GUANDALINI, in *L'arte degli Estensi...* cit., p. 126; G. MANCINI, in *Civitas Geminiana. La città e il suo patrono*, cat. della mostra a cura di F. PICCININI, Modena 1997, pp. 193-194.

civico di Carpi e delle pale della chiesa parrocchiale di Sant'Adriano di Spilamberto (alle quali si può ora aggiungere una sconosciuta tela di collezione privata, sprovvista di riferimenti attributivi, con la *Madonna ed il Bambino tra due santi*, forse sant'Antonio e san Francesco, frammento di una grande pala d'altare che doveva caratterizzarsi per l'eleganza bassanesca della figura della Vergine; fig. 5) Francesco Stringa affianca la produzione di telette con soggetti sacri o mitologici di destinazione privata, intese a soddisfare le esigenze devozionali e la passione letteraria di un pubblico colto, secondo un gusto che il nuovo secolo avrebbe incrementato³⁰. Il suo pennello si fa più corsivo in certe opere che offrono spunti popolareggianti, come nella *Visitazione* del Museo civico di Modena dove san Giuseppe e Zaccaria assumono l'aspetto di viandanti attempati; una concessione alla pittura di genere nella quale rientra uno sconosciuto disegno della raccolta del Museo civico di Reggio Emilia che reca una pertinente attribuzione antica a Francesco Stringa (Fig. 6)³¹.

Non sorprende di conseguenza incontrare tra i maestri dell'Accademia, sulla scia dello Stringa, il comasco Giuseppe Romani, l'artista che più di ogni altro coltivò a Modena la scena di genere nei decenni a cavallo tra Seicento e Settecento soffermandosi ripetutamente sulla tematica quotidiana dei ragazzi che giocano per strada, dei giovani portaroli, dei vecchi, dei viandanti e dei giocatori di carte. Giuseppe Romani viene proposto dagli allievi dell'Accademia quale Direttore in sostituzione dello scomparso Domenico Garni ed occupa la sala attigua a quella di Francesco Stringa³². Per quanto comasco di nascita e lombardo per formazione, denuncia con la sua pittura forme di compromesso con la situazione emiliana, pur non tradendo le proprie origini ben radicate³³. Combina soluzioni carraccesche e reniane

³⁰ Cfr. D. BENATI-L. PERUZZI, *I pittori "estensi" del '600 e il collezionismo privato: un primo consuntivo*, in *Tesori ritrovati...* cit., pp. 50-57, inoltre 128-131.

³¹ Reggio Emilia, Musei civici, disegno 3, *Vecchia con cane*.

³² Cfr. O. BARACCHI GIOVANARDI, *L'Accademia di pittura...* cit., p. 76.

³³ Su Giuseppe Romani, dopo l'apertura di M. PELLICCIARI (*Giuseppe Romani*, in "Paragone", a. XXXIII, 391, sett. 1982, pp. 37-43), cfr. L. PERUZZI, in *L'arte degli Estensi...* cit., pp. 144-145; A. MAZZA, *Aggiornamenti su Giuseppe Romani (1654/57 ca - 1727). Quadri d'altare e pittura di genere*, in "Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi. Atti e memorie", 1995, pp. 279-300; A. MAZZA, *Quattro marine con scene evangeliche al Castello del Buonconsiglio. Giuseppe Romani tra pittura sacra e scene di genere*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", a. LXXII-LXXIII, 1993-94 (ma 1997), pp. 35-69.

nella *Chiamata di san Matteo* della chiesa parrocchiale a San Matteo di Modena e scende ad accomodamenti con la tradizione locale nelle grandi pale d'altare, ad esempio nella *Crocifissione* della chiesa parrocchiale di Albareto che risente della pittura di Stringa e nella tela ora nelle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Reggio Emilia "Pietro Manodori", forse un tempo nel duomo di Modena, dove l'autorità dello schema tradizionale è subito contraddetta dalla figura di san Lazzaro, un pitocco cosparso di piaghe. Ma anche l'espressione della Vergine ha tratti piuttosto caricati, i medesimi che si ritrovano in uno sconosciuto dipinto di collezione privata bresciana con un ragazzo a figura intera rivolto verso l'osservatore e seduto su un macigno ben squadrato nell'atto di sollevare una fiasca; *pendant* di un altro ragazzo che suona uno strumento a fiato, appoggiato ad analogo macigno (figg. 7-8)³⁴.

Per quanto l'attività di indagine territoriale abbia recuperato negli ultimi anni non poche opere sacre di questo artista, ad esempio le tele dietro l'altare maggiore della chiesa dell'Istituto Suore domenicane di Modena, rivolte verso il coro, ed un'altra di grande formato, sagomata, situata all'interno del medesimo Istituto, o la cimasa con la figura del *Padre eterno* nella chiesa parrocchiale Madonna di Sotto a Sassuolo (fig. 9), più numerosi sono i ritrovamenti dei dipinti con figure di pitocchi per i quali l'artista già in antico andava famoso, spia eloquente della fondamentale matrice lombarda a motivo della quale alcune sue opere sono state associate e confuse con

³⁴ Insieme ad altri, i due dipinti mi sono stati segnalati con corretta attribuzione a Romani da Giuseppe Marchello. Tra i pittori di genere dell'area estense andrà incluso quasi certamente il cosiddetto "Pittore di Rodolfo Lodi", misterioso autore di dipinti destinati non solo al bolognese Rodolfo Lodi, ma anche al modenese Paolo Seghizzi (si veda sull'argomento A. COLOMBI FERRETTI, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO, Milano 1989, I, pp. 470-473; G. Bocchi-U. Bocchi, *Naturaliter. Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, Casalmaggiore 1998, pp. 242-246). Vari sono tuttora i suoi dipinti nelle collezioni modenesi; tra questi una sconosciuta natura morta che è tra le più struggenti della sua produzione, nella quale sono silenziosamente disposti in sobria scansione una pentola, un bicchiere d'acqua, una bottiglia, la consueta sporta di paglia, un coccio e un pane poggiato sul tagliere con il coltello già infilato, pronto per il taglio, mentre al centro un foglietto con alcune monete deborda dal piano come il manico del tagliere. Sul telaio compare una scritta antica, presumibilmente settecentesca, che riconduce la proprietà ad un "Lodi Giovanni / di Modena".

quelle di Cifrondi e di Todeschini³⁵. E' possibile anche ampliare la conoscenza di un aspetto più raro della produzione dell'artista, finora rappresentato solo dalle due tele di casa Bellentani a Carpi firmate e datate 1722 sul verso, segnalando altri due dipinti in collezione privata modenese con animali da cortile sullo sfondo ormai familiare di rocce tagliate e cespugli (figg. 10-11).

Non è difficile credere che alla morte di Francesco Stringa la vita dell'Accademia abbia registrato un sensibile contraccolpo e che il filo che aveva collegato l'operosità di Bernardino Cervi, di Ludovico Lana e di Francesco Stringa, alla quale si era agganciato Giuseppe Romani con le sue novità lombarde, sia andato per qualche tempo smarrito. Il Settecento segnerà, con l'accentuazione della subalternità degli artisti modenesi alla scuola bolognese, la dipendenza della locale Accademia di pittura dall'Accademia Clementina di Bologna sorta grazie all'appassionato interessamento del generale Luigi Ferdinando Marsili e di Giampietro Zanotti che ne fu il Segretario e che nel 1739 ne avrebbe pubblicato la storia in due volumi percorrendo le biografie degli artisti bolognesi che avevano rinnovato le glorie di *Felsina pittrice* dopo la celebrazione di Carlo Cesare Malvasia (1678)³⁶.

I maestri settecenteschi dell'Accademia modenese riceveranno per lo più la loro educazione a Bologna. E se Carlo Rizzi frequenta la bottega di Carlo Cignani, nominato principe a vita dell'Accademia Clementina subito dopo la sua istituzione, Antonio Consetti entra nella bottega di Giovan Gioseffo Dal Sole e quindi in quella di Donato Creti, maestri dell'accademia bolognese, respirando la cultura più raffinata cresciuta sull'insegnamento di Lorenzo Pasinelli. Nel 1731 Carlo Rizzi richiede l'uso delle sale del Palazzo comunale dovendo dipingere una pala d'altare per Reggio Emilia simile a quella con San Liborio consegnata ai Serviti di Modena, forse il dipinto con i *Santi Giovanni Battista, Bonaventura e Ludovico da Tolosa* della chiesa di San Francesco

³⁵ Si veda inoltre A. MAZZA, *Nuovo collezionismo e antico patrimonio estense. Fratture, relazioni, corrispondenze*, in *Tesori ritrovati...* cit., pp. 32-35.

³⁶ Cfr. S. BENASSI, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica. L'ideologia estetica*, Bologna 1988. Per un'indagine sulle accademie settecentesche cfr. C. NICOSIA, *Accademie e artisti nel Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. BRIGANTI, vol. II, Milano 1990, pp. 577-595.

il cui disegno preparatorio si conserva nella Galleria Fontanesi³⁷. Producendo esiti qualitativamente discontinui, il modello classicistico di Cignani ispira la produzione dell'artista che si mostra attento anche alla pittura crespiana come rivelano le ombreggiature che conferiscono un risentito contrasto alla *Cena di Cristo in casa di Simone con la Maddalena* nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Modena. Se non mancano prove che, a dispetto del grande impegno, producono risultati modesti (per tutte la grande tela ora sulla controfacciata della basilica della Ghiara), si hanno al contrario dipinti di formato ridotto che rivelano qualche ambizione, ad esempio quelli della chiesa di San Barnaba di Modena, mentre un dipinto particolarmente riuscito è identificabile nella chiesa parrocchiale di Santa Maria a Staggia di San Prospero, la *Sacra Famiglia con san Giovannino* (fig. 12) di tono intimistico ora riferita ad ignoto pittore della metà del Seicento³⁸.

Rizzi tenta di accrescere la sua influenza sull'Accademia occupando altri ambienti del Palazzo comunale, con la promessa di esercitare la "pittura a beneficio di chi vorrà applicarvi senza titolo di pagamento". L'attività dell'Accademia sotto la protezione della Comunità non impedisce tuttavia la formazione di altre scuole presso le botteghe degli artisti. Dopo aver insegnato a lungo nel proprio *atelier*, solo molto avanti negli anni Antonio Consetti si lascia coinvolgere nella vita dell'istituzione accademica, così decaduta verso la metà del secolo da essere quasi abbandonata malgrado i tentativi di rilancio da parte di Antonio Sozzi nel 1758³⁹. La sua nomina a "Capo, e primo Direttor dell'Accademia" risale al 1763, tre anni prima della morte, ed è certo dovuta alla fama dei suoi dipinti che avevano raggiunto gli edifici principali di Modena e di altre città, "d'Italia, e fuor d'Italia" riporta Girolamo Tiraboschi, tra le quali Roma, Venezia, Bologna, Pistoia, Genova, Forlì, Trento e Vienna⁴⁰. Un'aggiunta al suo catalogo è costituita dallo

³⁷ O. BARACCII GIOVANARDI, *L'Accademia di Pittura...* cit., p. 77. Per il dipinto in San Francesco di Reggio Emilia e il disegno preparatorio cfr. A. MAZZA, *La pittura del Sei e del Settecento a Reggio Emilia*, in *La Galleria Antonio Fontanesi nei Musei civici di Reggio Emilia*, a cura di M. MUSSINI, Reggio Emilia 1998, p. 95 e figg. XXIV-XXV alle pp. 88, 91.

³⁸ Sull'artista cfr. A. GARUTI, in *L'arte degli Estensi...* cit., pp. 281-282.

³⁹ Per i riferimenti archivistici e bibliografici cfr. O. BARACCII GIOVANARDI, *L'Accademia di pittura...* cit., pp. 77-80.

⁴⁰ Sull'artista cfr. E. CECCII GATTOLIN, *I disegni dei Consetti nelle collezioni della biblioteca civica di Storia dell'Arte Luigi Poletti*, Modena 1982; inoltre G. GUANDALINI, in *L'arte degli Estensi...* cit., pp. 283-288. Per la citazione cfr. G. TIRABOSCHI, *Notizie de' pittori, scultori,*

sconosciuto *Crocifisso con la Madonna e la Maddalena* della chiesa di San Giorgio a Varignana di Castel San Pietro (fig. 13) per il quale risultano preparatori una serie di disegni solitamente riferiti al *Crocifisso con la Maddalena* della chiesa di Santa Caterina di Modena⁴¹. In modo del tutto effimero e senza speciali esiti si rinnova l'antica saldatura tra l'insegnamento nell'Accademia del Palazzo comunale e gli incarichi ufficiali presso la corte, caratteristica che nel secolo precedente aveva accomunato Cervi, Lana e Stringa. Si approfondisce in effetti nel corso del Settecento il divario tra la vita artistica della città e l'organizzazione dell'insegnamento pubblico della pittura, già annunciato dall'estraneità di Sigismondo Caula alla vita accademica. Se Antonio Consetti, pittore di corte e Sovrintendente alle collezioni ducali, prende parte all'Accademia modenese all'ultimo momento, un artista quale Francesco Vellani non sembra aver stabilito alcuna relazione. Del resto gli avanzamenti delle analoghe istituzioni accademiche promosse a Bologna e a Parma sottraggono allievi alla debole Accademia modenese, così che alla Municipalità che intende incoraggiare qualche giovane artista particolarmente promettente non resta altro, nella seconda

incisori, e architetti natii negli Stati del serenissimo Signor Duca di Modena, Modena 1786, p. 184. Antonio Consetti è tra gli Accademici d'onore dell'Accademia Clementina di Bologna (cfr. G. Zanotti, *Storia dell'Accademia...* cit., vol. II, p. 329).

⁴¹ Cfr. A. MAZZA, *Chiese comunali di Sassuolo: dipinti d'altare tra Sei e Settecento*, in "QB. Quaderni della Biblioteca", 2, 1996, p. 147. Si vedano i disegni della Biblioteca Poletti inv. 444, 4069, 4443, 4591 (E. CECCIII GATTOLIN, *I disegni dei Consetti...* cit., pp. 24-25). Sconosciuta è la storia del dipinto, pervenuto alla chiesa parrocchiale di Varignana attraverso canali antiquariali (si veda la scheda presso l'Ufficio Catalogo della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Bologna redatta nel 1970 da A. Baccilieri: Ignoto di scuola bolognese della fine del sec. XVII, affine a M.A. Franceschini, cm 230 x 115).

La diaspora dei disegni di Consetti è tale per cui due suoi fogli con la *Madonna del rosario sulle nubi* sono pervenuti alla Galleria Nazionale di Oslo, con attribuzione a Guido Reni (*Madonna con il Bambino in piedi sulle nubi*, B 15291, mm 325 x 231; *Madonna con il Bambino seduta sulle nubi*, B 15284, mm 315 x 225; figg. 14-15). Altri due disegni sconosciuti si segnalano in collezione privata di Castiglione delle Stiviere, un *Sant'Antonio con il Bambino* (fig. 16; mm 430 x 295) da collegare ai disegni della Biblioteca Poletti (E. CECCIII GATTOLIN, *I disegni dei Consetti...* cit., pp. 218, 219), elaborazione dell'invenzione di Giovan Gioseffo Dal Sole nel dipinto in San Francesco di Carpi, e una *Trinità con la Madonna e sant'Agostino* (fig. 17; mm 260 x 395) da collegare ai fogli della Biblioteca Poletti (inv. 4167, 4170; cfr. E. CECCIII GATTOLIN, *I disegni dei Consetti...* cit., p. 61 schede 155, 155 e p. 171) preparatori del grande dipinto con la *Trinità, la Madonna, san Giuseppe e sant'Agostino* dell'Istituto delle Figlie della Provvidenza per le Sordomute.

metà del Settecento, che provvedere al suo mantenimento nelle Accademie di altre città, con atto di esplicita sfiducia nei confronti dell'insegnamento che in Palazzo comunale Girolamo Vanulli si impegnava a riportare in vita, in qualche modo e con scarso successo, a partire dal 1767⁴².

Giovanni Mussati, ad esempio, dopo l'alunnato a Bologna nell'Accademia Clementina ottiene la sovvenzione della Municipalità per proseguire gli studi a Roma, da dove invierà come saggio dei progressi compiuti la pala con i *Santi Filippo e Giacomo* del duomo di Finale Emilia eseguita nel 1772⁴³. Tre anni dopo si trovava ancora a Roma, dove sarebbe rimasto anche in seguito disattendendo alla promessa di rientrare in patria e di passare "al servizio del Pubblico"; ma la sua pensione nel 1776 veniva assegnata a Giuseppe Soli il quale, tre anni dopo, ottenuta la proroga di un semestre, inviava alla Municipalità in segno di gratitudine la tela con *Archimede* ora nel Museo civico di Modena. Sarà proprio Giuseppe Soli, rientrato in patria, a dare vita con l'appoggio di Ercole III alla nuova scuola di Belle Arti che, lasciati gli ambienti del Palazzo comunale, occuperà, quasi simbolicamente, i locali del soppresso Sant'Uffizio all'interno del complesso conventuale di San Domenico, accanto al Palazzo ducale⁴⁴.

⁴² Cfr. O. BARACCI GIOVANARDI, *L'Accademia di pittura...* cit., pp. 79, 85. Per altre vie si può misurare l'apprezzamento dell'artista da parte della Municipalità: cfr. A. GARUTI, in *Il Palazzo Comunale...* cit., pp. 196-209, 224.

⁴³ E. ROVATTI, *Finale Emilia mille anni di storia*, Modena s.d., pp. 126, 137 n. 11.

⁴⁴ Cfr. O. BARACCI GIOVANARDI, *L'Accademia di pittura...* cit., pp. 86-90; G. MARTINELLI BRAGLIA, in *La virtù delle arti. Adeodato Malatesta e l'Accademia atestina*, cat. della mostra a cura di D. FERRIANI, Modena 1998, pp. 37-38; V. SALA-V. VANDELLI, "E poscia si attese alacramente all'educazione dei giovani...". Giuseppe Maria Soli e l'istituzione dell'Accademia, in *La virtù delle arti...* cit., pp. 21-25.



Fig. 1. Bernardino Cervi, *San Sebastiano riceve la nomina di comandante delle guardie pretoriane* (Modena, chiesa di Santa Maria Pomposa).



Fig. 2. Bernardino Cervi, *Madonna con Bambino e san Giovannino e Santi* (Nirano di Fiorano Modenese, chiesa di San Lorenzo).



Fig. 3. Bernardino Cervi, *Cristo morto disteso a terra e pianto da due angeli* (Modena, Museo civico).



Fig. 4. Ludovico Lana, *Madonna Assunta con angeli* (ubicazione sconosciuta).



Fig. 5. Francesco Stringa, *Madonna con Bambino e santi* frammento (collezione privata).



Fig. 6. Francesco Stringa, *Figura di vecchia con cane* (Reggio Emilia, Galleria Fontanesi).



Fig. 7. Giuseppe Romani, *Ragazzo con fiasca* (Brescia, collezione privata).



Fig. 9. Giuseppe Romani, *Ragazzo con flauto* (Brescia, collezione privata).



Fig. 9. Giuseppe Romani, *Cimasa con Padreterno* (Sassuolo, chiesa parrocchiale Madonna di Sotto).



Fig. 10. Giuseppe Romani, *Animali da cortile* (collezione privata).



Fig. 11. Giuseppe Romani, *Animali da cortile* (collezione privata).



Fig. 12. Carlo Rizzi, *Sacra Famiglia con san Giovannino* (Staggia di San Prospero, chiesa parrocchiale).



Fig. 13. Antonio Consetti, *Crocifisso con la Madonna e la Maddalena* (Varignana di Castel San Pietro, Chiesa di San Giorgio).



Fig. 14. Antonio Consetti, *Madonna del rosario in piedi sulle nubi* (Oslo, Galleria Nazionale).



Fig. 15. Antonio Consetti, *Madonna del rosario seduta sulle nubi* (Oslo, Galleria Nazionale).



Fig. 16. Antonio Consetti, *Sant'Antonio con il Bambino* (Castiglione delle Stiviere, collezione privata).



Fig. 17. Antonio Consetti, *Trinità con la Madonna e un santo*, (Castiglione delle Stiviere, collezione privata).



Fig. 18. Pittore di Rodolfo Lodi, *Natura morta* (Modena, collezione privata).

GRAZIELLA MARTINELLI BRAGLIA

La pittura nel Ducato austro-estense

Le recenti mostre incentrate sulla personalità del Malatesta - in particolare, *Modelli d'arte e di devozione. Adeodato Malatesta*, curata dal Museo Civico d'Arte di Modena e dai Civici Musei di Reggio Emilia, e *La virtù delle arti. Adeodato Malatesta e l'Accademia Atestina*, a cura di Daniela Ferriani, organizzata dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio E. e dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Vignola - hanno ben illuminato con autorevoli e approfonditi studi il profilo e l'operato del caposcuola, la cui statura di pittore, di docente, di uomo di cultura e nel contempo d'apparato fu tale da sottrarre l'arte modenese, nel cinquantennio centrale dell'800, da una contingenza altrimenti provinciale: tramite il suo prestigio d'intellettuale e d'artista, il suo magistero che richiamava allievi forestieri, la rete quanto mai articolata dei suoi rapporti e delle sue committenze, Malatesta seppe infatti conferire alla capitale austro-estense un ruolo di notevole dignità e rinomanza nella mappa dei centri figurativi dello scorso secolo. Accanto alla sua, altre personalità sono state incisivamente profilate, soprattutto quelle uscite dall'Accademia Atestina di Belle Arti, fucina formativa di artisti e nucleo propulsivo della fenomenologia figurativa del Ducato¹.

In questa sede, ci si vuole limitare alla sintetica presentazione delle

¹ Sul clima figurativo del Ducato austro-estense si vedano i citati contributi di studio: *Modelli d'arte e di devozione. Adeodato Malatesta 1806-1891, Catalogo della mostra*, Modena 1998; *La virtù delle arti. Adeodato Malatesta e l'Accademia Atestina, Catalogo della mostra*, a cura di D. FERRIANI, (Vignola) Modena 1998. Inoltre si vedano G. MARTINELLI BRAGLIA, *La pittura dell'Ottocento in Emilia Romagna*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991; S. PINTO, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'era delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1982.

coordinate culturali che si riscontrano nella realtà figurativa del Ducato modenese nel settore della pittura, attraverso alcuni episodi figurativi inediti o scarsamente conosciuti e la riflessione su altri ritenuti più significativi.

Traendo le mosse dal clima neoclassico della prima Restaurazione, si tenterà in tal modo di ricostruire un tessuto culturale di notevole complessità, con rimandi al clima lombardo e successivamente all'ambiente fiorentino e a quello veneto, in costante confronto con le istanze accademiche bolognesi, nonché informato sul gusto biedermeier diffuso dalla corte di Vienna; in ogni caso, attraversato da correnti che lo resero non provinciale e partecipe di orizzonti più vasti.

Tra i percorsi d'arte rimasti sinora defilati, e che tuttavia assai contribuirono a comporre il tessuto intellettuale della Modena austro-estense, ebbe carattere peculiare quello intrapreso da Geminiano Vincenzi (Modena 1770 - 1831), la cui opera s'ambienta a pieno nella stagione neoclassica *in loco* inaugurata dalla rara ma significativa produzione pittorica di Giuseppe Maria Soli², con esempi *à la greque*, sulla scia di Hamilton e della Kauffmann. Il Vincenzi sviluppa un lessico che si nutre dei repertori iconografici della moda "pompeiana" e, dal profilo stilistico, di suggestioni neoseicentiste e soprattutto neoreniciane. Tanto si manifesta nell'ampio capitolo dell'affresco, che vede l'artista impegnato in importanti commissioni come il ciclo pittorico in Palazzo Carandini, tra il 1793 e il '99³, le scene di soggetto classico nel Palazzo già Lorenzotti di via Mondatora (ora del Banco S. Geminiano e S. Prospero - Banca Popolare di Verona), i tondi con *Giove*, *Venere* e *Marte* nel Palazzo Comunale⁴ e le allegorie nelle volte della sede del Dipartimento del Panaro, ora Archivio di Stato. A questi vanno aggiunti altri inediti episodi come il tondo con *Apollo*, paludato in manto rosso, in atto di suonare la cetra, dai forti nessi con il classicismo dell'Appiani, nel soffitto di una sala al piano nobile del palazzo sul corso Canalchiario tra le vie Bertolda e S. Giacomo, un'*Allegoria* entro un tondo nella volta di un salottino al piano nobile del palazzo già dei conti Ferrari Moreni, all'angolo tra le odierne vie Taglio e Nazario Sauro. Spettacolare il grande tondo nel salone del palazzo che fu dei conti Marchisio, all'angolo

² Cfr. G. MARTINELLI BRAGLIA, *Giuseppe Maria Soli*, in *La virtù delle arti...cit.*, pp. 37-39.

³ Cfr. G. MARTINELLI BRAGLIA, in *I valori d'arte nel palazzo Carandini* in *Il Palazzo Carandini di Modena*, a cura di E. MONDUCCI, Modena 1999.

⁴ Cfr. A. GARUTI, in *Il Palazzo Comunale di Modena. Le sedi, la città, il contado*, a cura di G. GUANDALINI, Modena 1985.

tra la via Emilia e il corso Canalgrande, ove sono rappresentati, con statuaria plasticità, *Venere, Vulcano e Cupido*. All'avviso di chi scrive, vanno poi ricondotti al Vincenzi alcuni affreschi nel Palazzo Borsari di Finale Emilia (via Oberdan), ove i *Putti* al centro della volta nella Sala della Musica si correlano con stringenti analogie a quelli nel Salotto Verde di Palazzo Carandini⁵. Recentissimo è poi il riconoscimento della mano del Vincenzi in un cospicuo saggio nel Palazzo Ducale di Modena: la decorazione del vano, d'impianto ottagonale, già denominato "Bagno della Duchessa", contiguo all'Appartamento Nobile. Il soffitto reca la raffigurazione dell'*Allegoria della Salute*, mentre sulle pareti corre un fregio a *grisaille*, a fingere un rilievo plastico, con scene di puttini che attendono ai bagni e a giochi⁶. Se la vena "classicistico-archeologica" del Vincenzi ben si coglie nel frammento del sipario del vecchio Teatro Comunale di Modena con *Orfeo ed Euridice* - quest'ultima rievocazione delle celebri danzatrici ercolanensi - (Modena, Ridotto del Teatro Comunale), l'autentica matrice neoreniana dell'artista si palesa nell'*Assunta* nel coro di S. Maria del Paradiso, che rimedita i famosi prototipi del maestro bolognese.

Benchè più giovane di quasi una generazione rispetto al Vincenzi, anche Prospero Minghetti (Reggio E. 1786 - 1853) nella sua prima fase pittorica diviene interprete, nella vicina Reggio, di un neoclassicismo corroborato dalle esperienze presso le Accademie di Bologna e di Firenze e, dal 1816, dal soggiorno romano che si conclude nel 1825, con il rientro nella città natale, a ricoprire la cattedra di figura nella locale Scuola Comunale di Belle Arti⁷. Le molteplici esperienze maturate tra Firenze e Roma - la riflessione sull'arte del Camuccini, del Canova, e quindi dei Nazareni, oltre all'amicizia con Tommaso Minardi - si riflettono in un severo formalismo, con echi persino da David in saggi come l'acquerello con la *Morte di Socrate* e l'olio con la *Scena classica* nei Musei Civici di Reggio Emilia⁸. A differenza del neoclassicismo

⁵ Ripr. da M. P. MAZZOCCHI, in *Architetture a Mirandola e nella Bassa modenese*, a cura di V. VANDELLI, Modena 1989, p. 91.

⁶ L'ambiente è stato restaurato nel 1998 a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio E. a opera di Giuliana Graziosi. Se ne veda notizia in G. MARTINELLI BRAGLIA, *La Galleria di Francesco Stringa nel Palazzo Ducale di Modena*, in *Sovrane passioni. Studi sul collezionismo estense*, a cura di J. BENTINI, Milano 1998.

⁷ Sull'artista fondamentale è di E. FARIOLI, *Prospero Minghetti 1786-1853. Nel laboratorio di un artista neoclassico, Catalogo della mostra*, (Reggio Emilia) Bologna 1993; cfr. inoltre il profilo che traccia sempre E. FARIOLI, *Prospero Minghetti*, in *Adeodato Malatesta ...cit.*, pp. 268-269.

⁸ Ripr. in *I moti dell'Animo. Passioni, affetti e fisiognomica nell'arte dell'Ottocento, Catalogo della*

del Vincenzi, frutto di una cultura di riporto, spesso elaborata per il tramite di modelli incisori, il neoclassicismo che permea il percorso iniziale del Minghetti è invece prodotto di un'immersione nelle correnti figurative più aggiornate. Il suo fraseggio, di radice minardiana, si evolverà in un intimismo vagamente biedermeier di opere come la *Sacra Famiglia* del 1844 (Villa Gavassa, Reggio E., Chiesa di S. Floriano), recuperata criticamente da Elisabetta Farioli, dal forte debito rispetto al celebre dipinto di Minardi *Omero in casa del pastore Glauco*.

La stagione di primo Ottocento nel Ducato austro-estense annovera tra le sue manifestazioni più raffinate un'attività miniaturistica degna di competere, per livello qualitativo, con quella di esponenti di rinomanza nazionale come il lombardo Giovan Battista Gigola. La produzione della marchesa Anna Campori Seghizzi (Modena 1781-1821), raffinatissima dilettante con saggi dal codificato stile neoclassico nella Galleria Estense, è stata restituita all'attenzione degli studi da Gaetano Ghiraldi⁹; ben nota è poi l'attività di Giuseppe Fantaguzzi (Modena 1771-1837), di cui si veda la *Giovinetta* a mezza figura, presumibile modelletto per un saggio miniaturistico (Modena, Biblioteca Poletti)¹⁰. Si desidera evidenziare l'opera del nobile carpigiano Ippolito Bianchini Ciarlini (Carpi 1767-1849) che proprio nella miniatura trovò il linguaggio più congeniale. Autore dal ricco catalogo "da cavalletto" ricostruito da Alfonso Garuti¹¹, Bianchini Ciarlini si cimentò in questo peculiare ramo di ritrattistica affettiva, dalla destinazione squisitamente privata, con esemplari quali quelli degli esponenti della famiglia Menotti nel Museo Civico di Carpi e, in collezione modenese, la coppia dei *Ritratti dei coniugi Fattori*, possidenti di Cavezzo; di questi ultimi,

mostra, Modena 1998, p. 7.

⁹ L'attività di Anna Campori Seghizzi è stata resa nota da G. GHIRALDI, *La Galleria Estense. Doni, lasciti, acquisti. 1884-1990*, Modena 1990, pp. 50-52; sulla sua biografia cfr. G. MARTINELLI BRAGLIA, in *Adeodato Matalista...* cit., pp. 246-247, scheda n. I 50.

¹⁰ Ripr. in E. CECCILI GATTOLIN, *Cento disegni di Giuseppe Fantaguzzi, Catalogo della mostra*, Modena 1976, tav. 49, p. 86, scheda n. 76. Inoltre cfr. L. RIGHI GUERZONI, *Giuseppe Fantaguzzi*, in *La virtù delle arti...* cit., pp. 46-47.

¹¹ Su Ippolito Bianchini Ciarlini cfr. i numerosi contributi di studio di Alfonso Garuti, come A. GARUTI, *Carpi. Museo Civico. I dipinti*, Bologna 1990, pp. 95-101; A. GARUTI, D. COILLI, *Carpi. Guida storico-artistica*, Carpi 1990, pp. 63-96-136-161-196-243. Inoltre, per il recentissimo riconoscimento del *Ritratto di Giuseppe Luosi* nel Museo Civico di Mirandola, cfr. A. GARUTI, in *L'arte restaurata. Quadrevia Civica e arredi lignei nella chiesa del Gesù, Catalogo della mostra* a cura di V. ERLINDO, Mantova 1998, pp. 164-165, con bibliografia.

databili al terzo decennio dell'800, l'effigie virile è vertice qualitativo per acutezza definitoria e soprattutto per il timbro perspicuo e immediato, che ben evidenzia il trapasso dalla cifrata eleganza neoclassica alla più coinvolta interpretazione romantica¹².

Si crede che la personalità del Vincenzi sia stata quanto mai influente sul terreno dell'arte modenese della Restaurazione anche per via del ruolo di docente di figura che l'autore ricoperse nell'apparato dell'Accademia Atestina di Belle Arti. Nel clima figurativo determinato dal Vincenzi crebbero infatti i tre protagonisti della cultura pittorica modenese a partire dalla fine degli anni '20: Adeodato Malatesta *in primis* (Modena 1806 - 1891), Luigi Manzini (Modena 1805 - 1866) e Bernardino Rossi (Cortile di Carpi 1803 - Modena 1865), nati dunque a brevissima distanza l'uno dall'altro, che riceverono la prima educazione nei medesimi corsi dell'Accademia, alla scuola del Vincenzi e del Minghetti. Sia Malatesta che Manzini e Rossi si formano dunque sul comune repertorio di modelli, condiviso anche dall'Accademia Clementina di Bologna e in buona misura da quella di Parma, del classicismo seicentesco. Circa l'influenza del Vincenzi su Malatesta - e il grande caposcuola ne avrebbe poi riconosciuto il valore formativo - getta luce un dipinto rinvenuto nel corso degli studi per la recentissima mostra malatestiana: il *Ritratto del dottor Antonio Vicini*, databile poco dopo il 1825, forse prima ancora della partenza di Malatesta per il perfezionamento all'Accademia di Firenze, del 1826. Il pittore, circa ventenne, raffigura l'amico Vicini con uno stile fermo e definitorio; una finitezza che si coglie in particolare nella cura nel comporre i riccioli, con un procedimento che rammenta assai da vicino gli stilemi cari al Vincenzi. Eppure già s'avverte in questa precoce testimonianza - probabilmente la più antica che del Malatesta si conosca - una presa diretta sul vero, una sensibilità nel rapportarsi al dato reale che costituirà il tratto peculiare della poetica e dello stile malatestiano, appunto l'equilibratissima sintesi fra idealizzazione e percezione del vero, fra istanze formalizzanti e naturalismo¹³. E gli studi successivi presso Giuseppe Bezzuoli in Firenze indirizzeranno l'artista verso una cifra purista che diverrà congeniale a questa ricerca di sintesi.

¹² I *Ritratti dei coniugi Fattori* sono stati resi noti da G. MARTINELLI BRAGLIA, *Due miniature di Ippolito Bianchini Ciarlini, pittore carpigiano di primo Ottocento*, in «Quaderni della Bassa Modenese», 1995, 28, pp. 65-70.

¹³ Cfr. G. MARTINELLI BRAGLIA, *La ritrattistica*, in *Adeodato Malatesta...cit.*, p. 17.

Diversi invece gli itinerari di stile percorsi da Luigi Manzini¹⁴ e da Bernardino Rossi¹⁵, che si crede possano venir per certi aspetti accostati sotto la comune egida di una sigla neoseicentista, ben differenziata rispetto a quella malatestiana.

Luigi Manzini muove i primi passi nell'arte a fianco del Vincenzi, come dimostra la pala con l'*Estasi di S. Andrea Avellino* in S. Agostino di Modena, iniziata dal maestro nel 1827 e rimasta incompiuta per la sua morte avvenuta nel 1831, e quindi ultimata dal suo fedele allievo Manzini. Nel dipinto si distinguono i modi del Vincenzi nella figura del chierico, la cui veste ondeggia come le tuniche delle danzatrici ercolanensi; mentre il santo sacerdote possiede un'enfatica espressione di *pathos* che, assieme alla diversa conduzione di stile, rivela l'intervento del giovane Manzini. Di questi, un'altra pala, quella delle *Sante Lucia, Agata e Apollonia* in S. Biagio del Carmine di Modena, datata al 1836, ancora dichiara i modelli del Seicento bolognese ereditati dal Vincenzi. Caratteri di stile affini possiede la *Madonna del Rosario* già nell'Educatório di S. Paolo di Modena, ora nella Raccolta d'Arte della Provincia di Modena, dove si ritrova la medesima invenzione compositiva presente in uno stendardo processionale nel Santuario della B. Vergine di Fiorano; analoga invenzione è anche nella grande tela della *Madonna del Rosario, S. Anna e altri Santi* nel Museo Civico di Mirandola¹⁶, che assieme ad altre due pale sempre del Manzini, del 1837, l'una con il *S. Cuore di Gesù e i Ss. Leonardo, Pacifico, Apollonia, Caterina e Antonio da Padova*, l'altra con il *Crocefisso, la Vergine, S. Giovanni Evangelista, la Maddalena e altri due Santi*, costituivano un ciclo pittorico nella chiesa mirandolese di S. Francesco. La piccola pala della Provincia, dal notevole garbo, attinge a fonti alternative rispetto a quelle frequentate dal Malatesta (stante la versatilità, anzi l'eclettismo del grande caposcuola); vi si coglie in particolare un'eco dalla

¹⁴ Sulla personalità di Luigi Manzini cfr. D. FERRIANI, *Luigi Manzini*, in *Adeodato Malatesta...* cit., p. 268, con bibliografia; F. MORANDI, *Luigi Manzini*, in *La virtù delle arti...* cit., pp. 196-199.

¹⁵ Sulla figura e l'opera di Bernardino Rossi cfr. A. GARUTI, *Bernardino Rossi* in *Adeodato Malatesta...* cit., pp. 271-272, con bibliografia; G. MARTINELLI BRAGLIA, in *La virtù delle arti...* cit., pp. 132-133.

¹⁶ Cfr. G. MARTINELLI BRAGLIA, *La vicenda artistica...* in *La Chiesa di San Paolo a Modena. Otto secoli di storia*, a cura di G. MARTINELLI BRAGLIA, Modena 1998, pp. 92-93. Sullo stendardo fioranese, che raffigura la *Madonna del Rosario e S. Luigi Gonzaga*, cfr. A. GARUTI, *Gli ex voto del Santuario della B. Vergine del Castello*, Modena 1998, pp. 24-25; per la pala di Mirandola cfr. A. GARUTI e C. BARBIERI, in *L'arte restaurata...* cit., pp. 196-199.

Madonna del Rosario e S. Geminiano con la città di Modena, stendardo dipinto per la Comunità modenese da Ludovico Lana nel quarto decennio del Seicento (Modena, Palazzo Comunale). Il tutto in un segno di grande incisività, secondo una sigla come arrotondata, in una reinterpretazione fisionomica - gli occhi sporgenti, il naso un poco allungato - caratteristica dell'autore, e in una cromia intensa, dalle forti tonalità, che talora esibisce accostamenti dal risentito contrasto di gusto quasi neomanieristico.

Una piccola tela come il *Sogno di S. Giuseppe*, nella serie di raffigurazioni di santi che il Manzini dipinge per la parrocchiale dell'Assunta di Lesignana, pubblicata da Alfonso Garuti¹⁷, ben evidenzia un percorso di stile che procede dai prototipi bolognesi, filtrati anche dalla pala d'identico soggetto che Francesco Vellani aveva realizzato per S. Agostino di Modena. Come questi fossero i modelli congeniali all'artista è riscontrabile anche da documenti visivi legati alla sua attività di docente, che dal 1840 al '50 detenne l'insegnamento di disegno presso il Collegio dei Nobili o di S. Carlo in Modena. Così, ad esempio, il *Ritratto del nobile Alfonso Campi*, "Principe d'Arti" nel 1859, nella quadreria dei convittori del Collegio, eseguito dallo stesso Manzini: in un'aulica scenografia, il giovane pittore dilettante è effigiato con il lapis in mano, mentre s'appoggia a un tavolo con alcuni fogli disegnati, con accanto la medaglia del premio; ma, ciò che più importa, esibisce un disegno di sua esecuzione rappresentante un *S. Giuseppe*, influenzato da modelli di ascendenza reniana, secondo le indicazioni stilistiche del Manzini.

Proprio nella quadreria del Collegio S. Carlo, alcuni ritratti tramandano una qualità lessicale rara nel catalogo del Manzini, tanto spesso composto da una produzione chiesastica ripetitiva, dai modi corsivi e forse allargata alla bottega - va ricordato come anche il fratello Ferdinando attendesse alla pittura, come ornatista, paesaggista e scenografo -. Catalogo vastissimo, il suo, anche solo restringendosi alla sola produzione da cavalletto e tralasciando completamente la vasta attività di frescante figurista, espletata in palazzi privati, in edifici chiesastici, nel Teatro Comunale; dopo Malatesta, si ritiene infatti che sia il più fecondo pittore della Modena della Restaurazione. Quello del ritratto è ramo d'attività che evidenzia le peculiarità del suo lessico rispetto al linguaggio malatestiano. Un'opera come

¹⁷ L'opera, assieme alla pala dell'*Assunta* e ad altre tele sempre del Manzini, sono state pubblicate da Alfonso Garuti in A. CAPPI, *La Chiesa del Vandelli. 150° della Chiesa Parrocchiale di Lesignana*, Soliera 1994, pp. 8-12.

il *Conte Onofrio Giacobazzi*, del 1848 (Collegio S. Carlo), costruito su un diffuso modulo di rappresentanza, consueto anche al Malatesta, esprime differenti propensioni rispetto allo stile del caposcuola: la figura appare più compassata, priva di quel naturalismo che è cifra distintiva del lessico malatestiano, anche se ben vivida, anzi volitiva, è l'espressione del volto. Singolare è la resa otticistica dei dettagli, e il lumeggiare per piccoli tocchi chiari, tratto esecutivo in cui risiede la cifra del Manzini: la luce sembra toccare e intingere le superfici, invece che alitare nell'atmosfera come nei quadri del Malatesta; un procedimento, questo, che si direbbe reminiscenza dal fare neoclassico, "statuario", del Vincenzi. Lo si riscontra anche in un'immagine vivace e dal timbro quasi colloquiale come il *Ritratto di don Giovanni Lenzini*, Rettore del Collegio S. Carlo, datato al 1842; subentrano qui le suggestioni della pittura seicentesca fiamminga, cara peraltro anche al Malatesta, benché sempre diverso, nei modi dei due artisti, è il dosaggio fra componente formalizzante e naturalismo. E per evidenziare i diversi esiti dei due pittori nel comune solco del fiamminghismo, servirà il *Ritratto di mons. Gallinari* (Modena, Museo Civico), ove Manzini tocca corde di bonaria ironia, del tutto aliena alla poetica malatestiana, manifestando uno spirito sagace e umoroso, propenso a cogliere il carattere fisionomico a scapito dell'idealizzazione formale.

D'altro canto, spetta a Manzini il più importante ritratto ufficiale di *Francesco V d'Austria d'Este*, che già chi scrive gli ha assegnato sottraendolo al catalogo del Malatesta¹⁸; e la precedente ascrizione al caposcuola di questo dipinto, motivata dalla sua alta tenuta qualitativa, è indubbiamente significativa delle riserve che la critica ha sinora appuntato al Manzini.

Altro suo ritratto argomentato con grande sapienza è quello, inedito, del *Notaio Pietro Boni* (Modena 1803 -?), del 1830: il personaggio è colto nel suo studio di legale, con alle spalle una libreria secondo uno stereotipo di matrice crespiana, seduto presso lo scrittoio, la mano posata su due volumi nella cui costa si legge "*Codice Estense t. I*" e "*Pandette*" (Modena, proprietà privata). Risale al 1835 l'inedito *Ritratto dell'arciduca Ferdinando Carlo d'Austria d'Este* (1821-1849), secondogenito del duca Francesco IV e di Maria Beatrice di Savoia, fratello di Francesco V, di notevole interesse anche come documento iconografico; la tela, in collezione privata, rappresenta il giovane

¹⁸ Cfr. D. BENATI, in *La chiesa e il Collegio di San Carlo in Modena*, a cura di D. BENATI, L. PERUZZI, V. VANDELLI, Modena 1991, pp. 221-222; inoltre cfr. G. MARTINELLI BRAGLIA, *Ibid.*, pp. 263-264.

principe a mezzo busto, in uniforme militare, in una restituzione fisionomica di grande raffinatezza esecutiva. Infine, dell'artista si presenta un *Ritratto di signora* (proprietà privata) in abito scuro, con la chiara annotazione del colletto in velo ricamato e pizzo, e i contrappunti dorati della spilla con pendente e dell'orecchino a nodo; e sorprende quasi l'immediatezza espressiva della giovane dama, dallo sguardo intento e acuto.

Il registro neoseicentista fu congeniale anche a Bernardino Rossi¹⁹, perfezionatosi a Roma e a Firenze, in un *iter* non dissimile da quello del collega e anche rivale Malatesta. Tali circostanze, che ne dovettero ampliare gli orizzonti culturali rispetto al Manzini, contribuirono a renderlo più permeabile ad altre poetiche, ad esempio al timbro biedermeier della nota *Famiglia di Francesco IV* del 1836 (Modena, Accademia Militare). Un certo purismo sembra filtrare anche in una delle sue opere più rappresentative, la *Madonna Assunta e i Santi Bernardino da Siena e Francesco d'Assisi*, gonfalone processionale della Cattedrale di Carpi datato al 1854 (Carpi, Museo Civico), secondo un registro compositivo che si ritrova, dilatato ed enfaticizzato, nella maestosa pala dell'*Assunta in gloria e i Ss. Martino e Sebastiano* nella parrocchiale di S. Martino Vallata, rinvenuta da Alfonso Garuti, dai richiami alla tradizione seicentesca bolognese. E ancor più "alla bolognese" è la bella *S. Cristina* che lo stesso Garuti ha riconosciuto presso il convento delle monache di S. Chiara di Carpi, riedizione del codice figurativo d'estrazione reniana nella poetica Biedermeier degli affetti, con annotazioni di costume di sapore teatrale, come il taglio dei polsini delle maniche, o il corsetto sagomato dai profili d'oro con gioiello incastonato, nella moda *troubadour*. Vi si rivela la vena più elegante e gentile del Rossi, che in genere mantiene un tono qualitativo sostenuto, ad esempio nell'*Educazione della Vergine* del 1837, commissionata dalla benefattrice Teresa Muller per S. Francesco di Modena, senza quegli scadimenti esecutivi che hanno adombrato la storiografia artistica del Manzini.

Sempre a Firenze, negli anni trenta studiava presso il Bezzuoli e operava Domenico Baroni (Modena 1807 ca. - 1850), pressochè coetaneo del

¹⁹ Cfr. A. GARUTI, *Bernardino Rossi*, in *Adeodato Malatesta...*cit., pp. 271-272, con bibliografia, e inoltre pp.189-191; D. FERRIANI, *Ibid.*, pp. 188-198 e p. 192; G. MARTINELLI BRAGLIA, in *La virtù delle arti...*cit., pp. 132-133; per la pala di S. Martino Vallata cfr. D. COLLI-A. GARUTI-R. PELLONI, *Vallate appenniniche e tesori nascosti tra Reno e Secchia*, Modena 1997, pp. 115-116; per la *S. Cristina* cfr. A. GARUTI-D. COLLI, *Il monastero di Santa Chiara in Carpi*, Carpi 1993, pp. 50 e 64.

Malatesta²⁰; ed è probabilmente da ricondurre a suggestioni d'ambito toscano la piccola tela conservata nel Museo Civico di Modena, con l'*Incontro di Dante con Pier delle Vigne*, bozzetto della serie di episodi ispirati alla *Divina Commedia* a cui attendeva il Baroni nel quinto decennio del secolo; tali anche quadretti di cui restano i soli titoli - *L'incontro di Dante con Pia de' Tolomei*, *L'incontro di Dante con Sapia* -, che l'autore presentò all'Esposizione del 1847, per il primo triennio della Società d'Incoraggiamento per gli Artisti degli Stati Estensi. Sono pagine di quel romanticismo storico d'ispirazione dantesca condiviso dallo stesso Malatesta; così il suo *Incontro di Dante con Sapia*, eseguita fra il 1839 e il '41, di cui è noto il bozzetto preparatorio in raccolta privata di Modena, mentre la versione definitiva, destinata alla collezione del marchese Filippo Ala Ponzoni, transitò pochi anni fa sul mercato antiquariale modenese. Di Domenico Baroni s'apprende, da una lettera da lui indirizzata al Malatesta nel giugno del 1840, di una collaborazione al fianco del maestro Bezzuoli al ciclo affrescato nella famosa villa del cavalier Niccolò Puccini a Pistoia, anche se a tutt'oggi non sono stati reperiti riscontri oggettivi circa l'apporto del modenese a questa impresa decorativa.

E' invece ben documentato il rapporto che legò il mondo toscano ad una delle più cospicue personalità della pittura del Ducato, Luigi Asioli (Correggio 1817-1877), che proprio per la committenza del cavalier Puccini, e sempre con la mediazione del Bezzuoli, completa nel 1841 la *Cacciata dei tedeschi da Genova per il moto del Balilla*, lasciata incompiuta da Emilio Busi²¹. E' questa dell'Asioli la figura d'artista che nella nobiltà d'esiti può competere con quella del Malatesta, sia nella produzione di dipinti chiesastici, sia nella ritrattistica, con prove mirabili per sintesi formale e per acutezza d'indagine, come la notevole effigie dell'amico incisore *Samuele Iesi* del 1840 (Modena, Istituto d'Arte "Adolfo Venturi"). Molteplici i referenti figurativi che convergono nel suo ricco patrimonio culturale, e che trapelano, con una resa qualitativa straordinaria, nella pala per l'altare maggiore di S. Chiara in Carpi con *S. Margherita Alacoque che riceve la visione del*

²⁰ Cfr. E. FARIOLI, *Domenico Baroni*, in *Adeodato Malatesta...* cit., p. 259-260, con bibliografia; inoltre cfr. C. SISI, 1826-1830. *Adeodato Malatesta all'Accademia di Firenze*, Ibid., p. 40.

²¹ Cfr. A. GARUTI, in *Adeodato Malatesta...* cit., pp. 206-208; L. IOTTI, *Luigi Asioli*, Ibid., pp. 257-279, con bibliografia; G. MARTINELLI BRAGLIA, *Luigi Asioli*, in *La virtù delle arti...* cit., pp. 202-206.

S. Cuore di Gesù e i Ss. Francesco di Sales, Francesco d'Assisi e Chiara, situabile fra il 1845 e il '46. Vi si fondono memorie reniane nella sontuosa figura del S. Francesco di Sales, probabilmente derivate dagli studi nell'Accademia bolognese, ricordi di un purismo che specie nella S. Chiara attinge dal nitido disegno del Dolci, reminiscenza del perfezionamento presso l'Accademia fiorentina, alla scuola del Bezzuoli; del quale si colgono influssi, soprattutto dal suo famoso *Battesimo di re Clodoveo*, nel disporsi della composizione, influssi mediati da una pagina malatestiana come la *Vestizione di Alfonso III d'Este* del 1841. Non a caso, la tela dell'Asioli è pressochè coeva alla *Prima comunione di S. Luigi Gonzaga* di Carlo Goldoni (Redù di Nonantola, Parrocchiale), che si orchestra su un'analogia struttura e che riprende il medesimo repertorio architettonico neogotico-troubadour; e ancora, dalla *Vestizione* di Malatesta è tratto il motivo del tappeto seicentesco sui gradini dell'altare - citazione dalle opere del seicentista lombardo Pier Francesco Cittadini nella Galleria Estense? -, in un'accurata ricerca di verosimiglianza scenografica. Anche nei saggi dell'Asioli dalla devozionalità più edulcorata, come la poco nota *S. Veronica Giuliani* riconosciutagli da Alfonso Garuti (Novellara, Collegiata di S. Stefano), rimangono ben apprezzabili la conduzione tecnica e la finezza esecutiva.

Sinora in sottotono è passata l'attività di Giovanni Susani (Modena 1805-1871), vedutista allievo di Camillo Crespolini e in seguito docente di paesaggio presso l'Accademia Atestina. La sua arte inverte il trapasso dalla composta arcadia neoclassica a interpretazioni romanticamente emozionate. E se il *Giardino Ducale di Modena* (Modena, raccolta privata) per tersità di pennellata e inclinazione biedermeier ben s'accosta alle pagine di un parmense come Giuseppe Drugman - ad esempio, l'idillico *Parco Ducale di Colorno con veduta del Laghetto* (Parma, Museo Glauco Lombardi) -, certe sue corrusche visioni in raccolte private modenese, come l'*Antica porta*, rimandano a una cultura scenografica nutrita sui coinvolti saggi del romanticismo del d'Azeglio²².

Alla generazione successiva a quella del Malatesta appartiene Antonio Simonazzi (Modena 1824-1908)²³, condiscipolo del maestro assieme a

²² Cfr. G. MARTINELLI BRAGLIA, *Giovanni Susani*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, cit., II, pp. 1033-1034, con bibliografia.

²³ Cfr. G. MARTINELLI BRAGLIA, *Antonio Simonazzi*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, cit., II, pp. 1026-1027, con bibliografia; F. PICCININI, *Antonio Simonazzi*, in *La virtù delle arti*, cit., pp. 214-217.

Geminiano Mundici e a Giuseppe Zattera. Autore dai molteplici registri, che si evolve in un *iter* di perfezionamento a Firenze e a Venezia, lega la sua fama in Modena a un episodio nella chiesa del Voto: la pala di *S. Cecilia* eretta nel 1848 dall'Unione dei Musicisti, che appare versione in chiave purista, ma arricchita da un venetismo alla Schiavoni, dello schema compositivo di una *S. Cecilia* di Gaetano e Mauro Gandolfi, la cui stampa, a opera di Mauro, era inserita fra gli esemplari di studio dell'Accademia Atestina²⁴, con identica scelta di modelli rispetto alla Clementina di Bologna. Simonazzi coltivò il soggetto biblico, ricorrendo a sontuosi effetti luministici derivati dalla pittura dei Salons, come si rileva, oltre che dal *Convito di Baldassarre*, bozzetto del 1854 presso il Museo Civico di Modena, anche da un dipinto con *Scena sacerdotale ebraica* in raccolta privata. Nel mentre, frequentò il genere "etnografico", spesso superando i facili esiti del "pittresco" tramite un impegno professionale attestato anche da disegni in collezioni private - ad esempio, uno con *Lavandaia nel recto* e *Pastora su un cavallo* nel verso del foglio -. Ma soprattutto, diede prova di un'acuta percezione del senso atmosferico, del battito della luce, fuori da ogni retaggio scenografico, in opere paesaggistiche come la *Veduta di Coriano*, tavola in raccolta privata modenese databile ai primi degli anni '50, in corrispondenza con i rapporti con il convento dei Minori Riformati di Cesena; un risultato, questo, che prelude alla svolta "verista", al seguito di Malatesta, che si sarebbe registrata nel *corpus* del Simonazzi a partire dal settimo decennio del secolo.

Per inciso, a Cesena, nel tempio dei Minori dell'Osservanza è documentata una prassi lavorativa che vide impegnato il *milieu* dei discepoli del Malatesta nella realizzazione di interi cicli chiesastici: l'edificio, che avrebbe dovuto accogliere una *S. Margherita* del maestro, possedeva dal 1851 una pala del Simonazzi con *S. Antonio da Padova* e, dal 1854-'55, una *Concezione della Vergine* di Massimiliano Malatesta con interventi del fratello Adeodato, oltre a un'importante tela con sei *Santi Francescani* di Giuseppe Zattera (Legnago 1825 - Modena 1891).

La personalità dello Zattera, coetaneo del Simonazzi e allievo di Luigi Manzini e del Malatesta, è stata recentemente indagata da Anna Chiara Tommasi²⁵, che riscontra nella pagina più famosa del catalogo sacro

²⁴ L'acquaforte di MAURO GANDOLFI, *S. Cecilia*, da GAETANO E MAURO GANDOLFI, è riprodotta in *La virtù delle arti*, cit., p. 72.

²⁵ Cfr. A. C. TOMMASI, *Giuseppe Zattera*, in *Adeodato Malatesta*, cit., pp. 193-194, 213-214 e

dell'artista, il *S. Pasquale Baylôn* del 1855 (Modena, Chiesa di S. Maria delle Assi), una memoria delle accensioni emotive del Murillo, mediata dal *S. Antonio da Padova* del Malatesta, di un decennio anteriore (Modena, Chiesa di S. Agostino). Tale propensione al seicentismo era affiorata, nel nucleo pittorico dello Zattera, già in testi precedenti come il *S. Filippo Neri che esorta i fanciulli a pregare la Madonna*, del 1847 (Formigine, Parrocchiale di S. Bartolomeo), pittura "d'affetti" pervasa di fiamminghismo nella limpidezza lenticolare, consonante con i modi coevi di Bernardino Rossi e del migliore Luigi Manzini.

In quanto al citato Massimiliano Malatesta (Modena 1810 ca. - 1860 *post*), è innegabile che la sua pittura si svolga nell'orbita dell'attività del suo celebre fratello; e si può anzi affermare che soltanto in tempi recenti, con l'approfondirsi delle indagini sulla cultura ottocentesca, si è iniziato a enucleare un catalogo proprio dell'artista, anche se rimane per varie opere dello stesso Adeodato da sciogliersi il nodo di una eventuale collaborazione di Massimiliano e in quale misura. Tra i suoi primi saggi, il gonfalone processionale della *Madonna di Fiorano* (Fiorano, Santuario della B. Vergine del Castello), del 1839, ostenta una chiara marca purista, in sintonia con il parallelo discorso di stile di Adeodato; riprende così Massimiliano le sintetiche forme dei "primitivi", anche dovendo guardare all'archetipo dell'icona mariana di primo Quattrocento a cui il santuario è dedicato, mentre sembra memore, almeno nel taglio compositivo, dell'illustre precedente di Ludovico Lana, una *Madonna col Bambino benedicente detta la Madonna di Fiorano*, conservata nella Galleria Estense almeno dal 1854, ma sempre rimasta nell'ambito locale²⁶. Ancora per il santuario fioranese, Massimiliano avrebbe dipinto nel 1856 due ovali, non rintracciati, con *S. Vincenzo Ferreri* e *S. Mauro*. Infine, in una recente campagna di restauri della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio condotta da Angelo Mazza, è stata riconosciuta una sua pala nella parrocchiale di Redù, frazione di Nonantola, recante una scritta sul retro che ne ha consentito la

272, con bibliografia; inoltre cfr. G. MARTINELLI BRAGLIA, *Ottocento e Novecento a Modena nella Raccolta d'Arte della Provincia*, catalogo, Modena 1997, pp. 76-77; A. C. TOMMASI, *L'Ottocento nei rapporti tra il Veneto e Modena*, in *La pittura veneta negli Stati Estensi*, a cura di J. BENTINI e A. MAZZA, Verona 1996, p. 417 Ss.

²⁶ Per lo stendardo fioranese cfr. GARUTI, cit., *Gli ex voto del Santuario...*, pp. 22-23; per il dipinto di Ludovico Lana si veda A. MAZZA, in *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense, Catalogo della mostra*, a cura di J. BENTINI, Milano 1998, pp. 304-305.

certa ascrizione, alla data del 1847; è una *Madonna col Bambino in gloria e Santi* commissionata dai conti Salimbeni, di ragguardevole esecuzione, in un breve ma cospicuo ciclo pittorico includente altre due pale: *La prima comunione di S. Luigi Gonzaga* di Carlo Goldoni (Livorno 1822 - Modena 1874) e *La Natività della Vergine* di Bernardino Rossi, entrambe da collocarsi fra il 1846 e il '47.

A Reggio, sul filo di un purismo appreso non soltanto dal Malatesta, ma derivato, attraverso la scuola del Minghetti, anche dal Minardi, si evolve il linguaggio di Alfonso Chierici (Reggio Emilia 1816 - Roma 1873)²⁷. In tal senso è eloquente la sua pala della *Madonna col Bambino e i Ss. Francesco, Lucia, Apollonia e Agata*, dipinta in Roma fra il 1847 e il '54 per la Basilica della Ghiara, che tramite il distillato lessico minardiano recupera formalismi di matrice raffaellesca, palesi nella cifra che racchiude la Vergine col Bambino. Artefice dalla fecondissima attività, esperita nei più vari settori della prassi pittorica, toccando la gamma più eterogenea dei soggetti, maturò una sigla purista con tangenze rispetto a quelle del Malatesta e del parmense Francesco Scaramuzza. Ad Alfonso Chierici spetta un'opera che è anche testimonianza visiva di forte suggestione: il famoso *Studio del pittore* (Modena, Galleria Estense), risalente al 1836, durante il soggiorno di studio a Roma: l'artista si ritrae presso la sua tela con l'*Episodio del diluvio universale*, accanto agli amici e conterranei Giovanni Fontanesi, intento a ultimare il suo *Paesaggio laziale*, e Carlo Zatti (secondo la recente ipotesi di F. Silvestro). E' un discorso piano, quasi dimesso, questo in cui il Chierici affronta il tema dell'*atelier*, tanto consono all'Ottocento romantico, che trae vigore da una limpida sincerità interpretativa, sì che l'immagine divenga documento della dimensione laboriosa e *bohémienne* degli studenti pensionati in Roma. E' un'esperienza pittorica sotto l'egida del Minardi, nel cui circolo si sarebbe inserito un altro reggiano, Domenico Pellizzi (Vezzano s.C. 1818 - Reggio Emilia 1874)²⁸. Autore di sottile cultura, il Pellizzi avrebbe dato alta prova nella *Nascita della Vergine*, eseguita a Roma attorno al 1851 per l'altare maggiore della parrocchiale della Natività di Maria di Villa Gazzata (Reggio

²⁷ Cfr. l'accurata ricostruzione biografica e stilistica in L. IOTTI, *Alfonso Chierici*, in *Adeodato Malatesta*, cit., pp. 192-193, 194-197, 208, 260-263, con bibliografia; della stessa L. IOTTI, *Alfonso Chierici. Una carriera pittorica tra formazione, fortuna e mercato*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. S. Susinno, a. a. 1994-95.

²⁸ Cfr. L. IOTTI, *Domenico Pellizzi*, in *Adeodato Malatesta*, cit., pp. 200-201, 269-271, con bibliografia.

E.); vi sono esibiti rimandi a un repertorio formale che va da Raffaello al Reni e al Domenichino, armonicamente fusi in una domestica atmosfera biedermeier. Mentre nella pala con *S. Francesco che resuscita un annegato*, nel coro di S. Francesco in Reggio - iniziata dal Pellizzi nel 1856 e conclusa dal brescellese Gaetano Amadei - ricordi dalla *Morte della Vergine* del Caravaggio, nella figura dell'annegato, paiono filtrati da concetti puristi d'estrazione malatestiana, evidenti specie nel composto gestire del S. Francesco.

Il reggiano Carlo Zatti (Brescello 1809-1899)²⁹ è impegnato in una colta rivisitazione ora di modelli veneti cinquecenteschi, ora di modelli seicenteschi, sulle orme del Bezzuoli, come nella raffinata *S. Filomena*, tela giovanile del 1835 nella parrocchiale di S. Bartolomeo in Fiumalbo, già ritenuta di Adeodato Malatesta. E il tratto narrativo alla Bezzuoli torna anche nella pala, che Zatti compie nel 1842 durante la permanenza a Venezia, dell'*Invenzione del corpo di S. Genesio*, in S. Maria Maggiore di Brescello; risentito è l'influsso veneto, sia dal pittoricismo di Michelangelo Grigoletti, specie nella candida figura di Ildegarda di Canossa su cui s'impenna la composizione, sia dai prototipi antichi: nella disposizione di scorcio del corpo in primo piano si palesa lo studio del *S. Marco che libera uno schiavo* del Tintoretto, nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Se la storiografia ha già sondato di Zatti la produzione di soggetto religioso, meno nota è quella ritrattistica, esemplificata dall'intenso *Autoritratto* di tre quarti, databile attorno al 1838, dove il piglio romantico si coniuga con il registro "alla fiamminga"³⁰. Appartengono al *corpus* dell'artista due inedite effigi (entrambe in raccolta privata), commissionate da un giudice di Brescello, paese natale di Zatti: un *Ritratto di signora*, la giovane consorte del magistrato rappresentata a mezzo busto, situabile verso il 1860, e un *Ritratto di bimbo con una mela in mano*, il figlioletto di due anni del committente, pure con taglio a mezzo busto, opera di particolare finezza dall'aura biedermeier che si data attorno al 1865 (firmato *C. Zatti* in rosso, in basso a sinistra).

Se solo recentemente la figura dello Zatti sta riaffiorando a tutto tondo, ancora rimangono nell'oscurità artisti come Gaetano Baccarani (Campogalliano 1808-1841), coetaneo dello stesso Zatti e di Luigi Asioli,

²⁹ Cfr. E. FARIOI, *Carlo Zatti*, in *Adeodato Malatesta*, cit., pp. 273-274, e schede alle pp. 202, 218, 222-223.

³⁰ Ripr. in F. SILVESTRO, *Un quadro di Alfonso Chierici: "Lo studio del pittore"*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi», s. XI, XVIII(1996), p. 294.

nonchè loro condiscipolo presso l'Accademia Atestina, con Alfonso Chierici e Raffaello Asioli, fratello del più noto Luigi³¹. Del Baccarani si vuole segnalare un inedito *Autoritratto* (ubicazione ignota), di cui si possiede documentazione fotografica, con la scritta sul retro della tela "Effigie di Gaetano Baccarani nell'età di 23 anni fatta da sè, morto d'anni 33 nel 1841 il giorno di S. Geminiano; pittore nell'Atestina Accademia di Modena. Colla gloria di 2 medaglie di 2 once e mezzo cadauna". Ancora gravata da retaggi neoclassici, l'immagine del giovane s'adegua allo stereotipo del "ritratto d'artista", a mezzo busto, di tre quarti rivolto al riguardante, con tavolozza e pennelli, presso una tela montata sul cavalletto, mentre sulla scura *redingote* campeggia una medaglia dell'Accademia; se non che, una mosca, posata sulla tempia dell'assorto pittore - riuscitissimo *trompe-l'oeil* - introduce una nota d'inconsueta ironia.

Alla generazione successiva appartiene Giuseppe Ugolini (Reggio Emilia 1826 - S. Felice Circeo, Terracina 1897), più conosciuto come interprete della grande decorazione teatrale emiliana di pieno Ottocento - sue le pitture nella volta dell'atrio del Comunale di Reggio e nel sipario e nel soffitto del Comunale di Carpi, rispettivamente del 1856 e del '61 - che come autore di opere da cavalletto e di ritratti, fra cui si cita quello del maestro *Prospero Minghetti* (Modena, Istituto d'Arte "Adolfo Venturi"³²; i suoi esordi nell'ambito accademico modenese sono documentati dalla partecipazione alle rassegne della Società d'Incoraggiamento per gli Artisti, come quella del 1850, con un *Tancredi in atto di battezzare Clorinda*.

In ambito reggiano, rigogliosa e d'alto profilo qualitativo fu la pittura di paesaggio, con autori come Luigi Casali (Reggio Emilia 1805-1887), Giovanni Fontanesi (Reggio Emilia 1813-1875), Alessandro Prampolini (Reggio Emilia 1823-1865), i cui variegati linguaggi rivelano in diversa misura influenze dalla celebre tradizione scenografico-teatrale autoctona, con determinanti aggiornamenti esperiti soprattutto nel corso dei soggiorni di perfezionamento in Roma³³. Troppo lungo sarebbe, in questa sede, anche

³¹ Cfr. il documento pubblicato da F. SILVESTRO, cit., p. 295.

³² Cfr. E. FARIOLI, *Giuseppe Ugolini*, in *La virtù delle arti*, cit., pp. 194-195; inoltre cfr. G. MARTINELLI BRAGLIA, *Un "macchiaiolo" a Carpi. Albano Lugli (1834-1914)*, *Catalogo della mostra*, Carpi 1998, pp. 40 e 41.

³³ Cfr. *Giovanni Fontanesi, Alessandro Prampolini, Alfonso Beccaluva*, *Catalogo della mostra*, a cura di E. MONDUCCI, Reggio Emilia 1984, con bibliografia; G. MARTINELLI BRAGLIA, *Giovanni Fontanesi e Alessandro Prampolini*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, p. 380 e pp. 975-976, con bibliog.; E. FARIOLI, *Giovanni Fontanesi*, in *La virtù delle arti*, cit., pp. 200-201.

soltanto profilare le coordinate di questo complesso capitolo figurativo, che vanta anche la prima attività di Antonio Fontanesi (Reggio Emilia 1818 - Torino 1882), attestata, ad esempio, dalle vedute realizzate nel 1845 per il Caffè degli Svizzeri nella città natale³⁴.

Ora, si vuole soltanto segnalare l'esistenza di una coppia di importanti vedute, ad olio su tela, in raccolta privata, che si ritengono della "scuola" reggiana, in particolare accostabili allo stile di Giovanni Fontanesi; opere entrambe rappresentative di quel rapporto dialettico fra tradizione e innovazione che l'artista seppe maturare. Nipote dello scenografo Francesco, discepolo di Prospero Minghetti, Fontanesi assorbiva i fermenti vitali della Roma degli anni '30 e '40, nei contatti con personalità quali il fiammingo Martin Verstappen, in un ambiente impregnato dal purismo minardiano. La prima tela è una *Marina con convento e paese*, che si anima della presenza di minute figurine di monaci, e dunque si situa nella fortunata corrente del soggetto conventuale, in Roma propagata in particolare da Granet. Vi si coglie una sapienza compositiva nell'eleggere gli scorci più pittoreschi della campagna del centro Italia, inquadrati per quinte scenografiche, non senza echi dal paesaggismo seicentesco, e restituiti con una meticolosità otticistica "alla fiamminga". Un punto di stile non lontano da quello della veduta di Fontanesi forse più nota, il *Paesaggio laziale* del 1836 (Modena, Istituto d'Arte "Adolfo Venturi"), assieme alla *Villa d'Este a Tivoli* del 1839 (Modena, Galleria Estense, in deposito presso l'Accademia Militare), entrambi saggi del pensionato romano. *Pendant* alla *Marina* è un *Paesaggio con bacini lacustri e due figure femminili*, ninfe, si direbbe, al centro di una veduta desunta dal più eletto repertorio classicistico: ancor più intense sono qui le suggestioni dal grande Seicento, nell'orchestrarsi imponente delle masse vegetali, nelle acque specchianti e nelle cascatelle, nella morfologia stessa degli edifici "all'antica" che si profilano verso l'orizzonte. E come nella *Villa d'Este* e nel *Paesaggio laziale*, nonchè nella *Marina*, la ricerca di effetti atmosferico-luministici s'invera in una straordinaria tersità: la veduta si trascolora nei toni rosati del tramonto, esprimendo valori liricamente evocativi. Ritrae probabilmente uno scorcio del *Palazzo di Settimio Severo a Roma* (Modena, raccolta privata), con le figurine di un pittore al cavalletto e

³⁴ Per la serie di tele di Antonio Fontanesi del Caffè degli Svizzeri cfr. E. FARIOLI, *Antonio Fontanesi*, in *Arte emiliana dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, a cura di G. MANNI, E. NEGRO, M. PIRONDINI, Modena 1989, pp. 236-241.

accanto un uomo intento ad osservarlo, che pure si ipotizza spettante a Giovanni Fontanesi. Assieme al suo *pendant*, sempre con *Rovine dell'antica Roma*, ostenta una connotazione marcatamente scenografica, enfatizzata dal contrasto chiaroscurale.

La citata *Villa d'Este* di Giovanni Fontanesi sarebbe entrata a far parte delle collezioni ducali, assieme ad altri saggi dei pensionati governativi per la classe di pittura; tra questi, come riporta Adolfo Venturi, “il *Milone da Crotone*, dipinto nel 1838 da Carlo Zatti in Firenze, sotto la direzione del Benvenuti; e *Filottete nell'isola di Lemno* del Malatesta”³⁵, oltre all'*Episodio del diluvio* e allo *Studio del pittore* dipinti da Alfonso Chierici. Le prove dei giovani usciti dall'Accademia Atestina andavano così arricchendo il piccolo nucleo collezionistico dedicato alla pittura coeva, ai margini della Galleria Estense, ove spiccavano “l'*Interno della cappella Minutolo a Napoli* di Luigi Nicola Lemasle, esposto nel *salon* a Parigi l'anno 1822, e donato a Francesco IV dal principe di Canosa” (più noto con il titolo *Il sotterraneo dell'infelice Andrea d'Ungheria*)³⁶ e “una *Maddalena* del celebrato Natale Schiavoni, una delle tante repliche dell'artista, conosciuto forse da Francesco V alla corte di Vienna, ove quel pittore veneziano visse lungamente...” - così ancora il Venturi³⁷ -.

Nel corso dei decenni, il nucleo pittorico ottocentesco si sarebbe via via accresciuto, accogliendo episodi di celebrazione dinastica, come la serie degli *Estensi medievali*, a opera di Luigi Manzini, Angelo Mignoni, Carlo Goldoni, Luigi Ascoli e Bernardino Rossi, la *Vestizione di Alfonso III* e la *Sconfitta di Ezzeolino da Romano* di Adeodato Malatesta, la *Monacazione della B. Beatrice d'Este* ancora del Rossi, oltre ai tanti ritratti dinastici e ai soggetti religiosi per la devozione dei principi. Senza che tuttavia, da parte della famiglia d'Austria d'Este, l'interesse collezionistico per l'arte coeva e la corrispondente azione di committenza si esplicassero con particolare incidenza, al di là dell'apertura delle raccolte estensi agli studenti, della concessione di pensionati e del patrocinio formale alla Società d'Incoraggiamento per gli Artisti, fondata nel 1845. Di lì a poco, nel 1859 la partenza dei duchi da Modena e l'annessione degli Stati Estensi al Regno di Piemonte avrebbero profondamente mutato i pur precari equilibri nel campo dell'arte.

³⁵ A. VENTURI, *La Regia Galleria Estense in Modena*, Modena 1882, p. 442.

³⁶ Cfr. G. GHIRALDI, *Parva Pictura. Piccola quadreria estense, Catalogo della mostra*, Modena 1994, pp. 102-103.

³⁷ A. VENTURI cit., p. 442.



Fig. 1. Ippolito Bianchini Ciarlini (Carpi 1767-1849), *Ritratto del signor Fattori*. Terzo decennio del sec. XIX. (Modena, raccolta privata).



Fig. 2. Luigi Manzini (Modena 1805-1866), *La Madonna del Rosario*. (Modena, Raccolta d'Arte della Provincia).



Fig. 3. Luigi Manzini (Modena 1805-1866), *Ritratto del conte Onofrio Giacobazzi*. 1848. (Modena, Fondazione Collegio S. Carlo).



Fig. 4. Luigi Manzini (Modena 1805-1866), *Ritratto di signora*. Modena, raccolta privata.



Fig. 5. Bernardino Rossi (Cortile di Carpi 1803-1865), *S. Cristina*. Carpi, Convento di S. Chiara.



Fig. 6. Domenico Baroni (Modena 1807 ca. - 1850), *L'incontro di Dante con Pier delle Vigne*. Quinto decennio del sec. XIX. Modena, Museo Civico d'Arte Medievale e Moderna.



Fig. 7. Giovanni Susani (Modena 1805-1871), *Antica porta*. 1840 ca. Modena, raccolta privata.



Fig. 8. Antonio Simonazzi (Modena 1824-1908), *Veduta di Coriano*. 1981 ca. Modena, raccolta privata.



Fig. 9. Gaetano Baccarani (Campogalliano 1808-1841), *Autoritratto*. 1831. Ubicazione ignota.



Fig. 10. Giovanni Fontanesi (Reggio Emilia 1813-1875)?, *Marina con convento e paese*. Raccolta privata.



Fig. 11. Giovanni Fontanesi (Reggio Emilia 1813-1875)?, *Paesaggio con bacini lacustri e due figure femminili*. Raccolta privata.



Fig. 12. Giovanni Fontanesi (Reggio Emilia 1813-1875)?, *Palazzo di Settimio Severo a Roma*. Raccolta privata.

MARINELLA PIGOZZI

*L'architettura del Pubblico a Modena e a Reggio Emilia al tempo di
Francesco III e di Ercole III*

Modena, che nel 1811 a Stendhal sembrerà pulita e gaia, all'inizio del secolo XVIII occupata prima dai francesi (1702) poi dagli austriaci (1707), appare povera, priva di commerci, sudicia soprattutto¹. Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) (foto 1), richiamato in città da Milano su invito di Rinaldo I per dirigere l'archivio e la ricca biblioteca Estense, sollecita i sintomi di risveglio - il suo *Del governo della peste e delle maniere di guardarsene* è del 1714 - e li accompagna con l'istituzione della Compagnia di Carità (1720), un'opera pia con sede in Terranova nella parrocchia di S. Maria della Pomposa, che si propone di sensibilizzare l'iniziativa caritativa laica soprattutto nei confronti dei poveri². Nel 1733 egli progetterà un ospizio solo per gli invalidi poveri e continuerà a sollecitare scuola e lavoro per gli abili³. L'instabilità politica a livello europeo costringe anche gli Este a

¹ La nuova salubrità sarà celebrata qualche anno più tardi dal marchese Alfonso Vincenzo Fontanelli nel sonetto *In occasione dell'abbellimento di Modena*: «... eran già strette, / Or ampie son mie vie; lezzo, e letame / Più non ingombra, e il sudiciume infame / Seco portan le occulte canalette. / Più non son l'aure mie torbide, e infette, / E l'or che abbonda, in cui cangiossi il rame / Toglie a' miei figli il sospirar per fame, / E abbandonarsi ad opre maledette: L'aria salubre involò i mali atroci, / E il mio popolo industrie or non più ghitto / Coltiva i gelsi ove crescean le noci...», in *Poesie*, raccolta inedita del 1777, Modena, BIBLIOTECA ESTENSE (in seguito BEMO), mss. it. 1226.

² Modena, ARCHIVIO DI STATO (in seguito ASMO), *Fondo Doni*, Dono 54, fasc. XI, "Memorie della Compagnia della Carità."

³ L.A. MURATORI, *Progetto per un Ospizio o sia spedale d'Invalidi*, 1733, in BEMO, *Archivio Muratori*, filza 11, fasc. 7(K), ff. 1-2. Un'altra proposta successiva, ma non datata, è nel fascicolo 7 (Q). La ricorda P. NICOLOSO, *L'albergo dei poveri di Palermo*, in A. GUERRA - E. MOLteni - P. NICOLOSO, *Il trionfo della miseria. Gli alberghi dei poveri di Genova, Palermo e Napoli*, Milano, Electa, 1995, pp. 87 e 146, nota 33.

continue spese militari. Ancora una volta è Muratori ad esprimere il suo addolorato dissenso perché « tutti i denari si spendevano in soldatesca che andava affatto rovinando le lettere »⁴. La cronaca di Antonio Palmieri, il perito camerale del nuovo duca Francesco III, e i resoconti dei viaggiatori ci confermano per la capitale del ducato l'equazione povertà più assenza di commercio più sporcizia uguale decadenza e pericolo di contagio.

Sul principio del decimo ottavo secolo - Palmieri scrive dal 1738 al 1796 le sue *Memorie* sostenute da una esigenza encomiastica e documentaria insieme - la città di Modena non metteva la voglia a nessun forestiere di visitarla. Le contrade erano anguste, le fabbriche erano scomode, ristrette e di brutta apparenza: la sozzura era quasi generalmente tollerata per ogni dove: lo svuoto delle latrine si faceva per tutte le contrade... La causa di tutti questi inconvenienti derivava particolarmente dalla poca cura di cittadini gravi, e doviziosi, i quali per la maggior parte dell'anno stavano in campagna intenti più che altro all'agricoltura de' loro terreni, la cui fertilità rendeva ogni classe di persone al sommo grado contenta⁵.

I primi segni di ripresa, e prove del già avviato rapporto tra cultura illuministica e riformismo estense, si registrano a partire dagli anni trenta sia sul versante ducale con l'ammodernamento del palazzo di città, della villa di Pentetorri, della residenza di Sassuolo, con la nuova definizione del palazzo di Rivalta e del Romitorio di Bellaria di Mugnano, sia sul versante civile. La strada della Tamburra che dalla Garfagnana portava nello stato di Massa, assicurato dal recente matrimonio del principe ereditario con Maria Teresa Cybo, i lavori progettuali (1739) per la via Vandelli fra Modena e Pistoia attraverso l'Abetone⁶, l'apertura al pubblico del giardino ducale lo

⁴ Lo ricorda Charles de Brosses, *Lettere storiche e critiche sull'Italia*, 1740, citato da R. SEVERI, *Modena nel giudizio dei viaggiatori*, in *Storia illustrata di Modena*, a cura di P. GOLINELLI e G. MUZZIOLI, Milano, Nuova Editoriale Aiep, 1990, II, p. 789. Si veda inoltre: M. SMARGIASSI, *Genesi del piccone demolitore. Un secolo e mezzo di trasformazioni urbane a Modena (1760-1915)* in «Storia Urbana», 47, 1989, pp. 129-157.

⁵ A. PALMIERI, *Memorie dall'anno 1738 al 1796 per servire alla storia delle fabbriche, restauri, abbellimenti ed ornato di Modena*, Parma, Fiaccadori, 1854 (rist., Modena, Mucchi, 1980, p. 9). Ricorda questa realtà anche S. CAMPANI, *Compendio della Storia di Modena*, Modena, Società Tipografica, 1875, p. 198; cfr. Reggio e i Territori Estensi dall'Antico Regime all'Età Napoleonica, a cura di M. BERENGO e S. ROMAGNOLI, Parma, Pratiche Editrice, 1979.

⁶ Per la Tamburra, o Tambura: ASMO, *Acque e strade*, F. 154 b. 219; IBID., *Carteggio dei referendari*, b. 112, 2 novembre 1754. Inoltre: *La via Vandelli nel quadro della viabilità settecentesca nel modenese*, atti del convegno in Pavullo (1986), Modena, Provincia di Modena, 1987; *La via Vandelli strada ducale del '700 da Modena a Massa*, Modena, Artioli, 1987. Per un quadro complessivo degli interventi: V. VANDELLI, *L'ultimo volo dell'Aquila bianca: le riforme urbane e*

confermano. Nell'ambito dell'edilizia di pubblica utilità è importante testimonianza della vitalità culturale ed economica l'erezione del teatro Comunitativo di Reggio Emilia nel 1741 su progetto di Antonio Cugini (1678-1765)⁷. Ho già avuto modo di sottolineare che la novità non è nella forma della sala a U con quattro ordini di palchi a sporgenza differenziata e a scalare più il loggione, immediatamente la colleghiamo ai secenteschi esempi teatrali bolognesi e genovesi di Seghizzi e a quelli europei dei Bibiena. E' nuova l'autonomia dagli edifici circostanti benché con essi in dialogo attraverso il portico, è immediata la sua identificazione teatrale, è innovativa la funzionale distribuzione degli interni numerosi, circa cinquanta, destinati ciascuno a scopi di intrattenimento e di servizio differenziati e specifici. Gabriel Martin Dumont (1720-1791) che sarà il responsabile della voce *Théâtre* per l' *Encyclopedie*, in Italia nel 1742 per la vincita del Grand Prix de Rome (1737) e per studiare le sale teatrali italiane in previsione del suo *Parallèle de plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France* (1763), la riterrà esemplare ⁸. La gestione teatrale dipende

territoriali di Ercole Rinaldo III d'Este, in *Gli architetti del Pubblico a Reggio Emilia dal Bolognini ai Marchelli. Architettura e urbanistica lungo la via Emilia (1770-1870)*, a cura di M. PIGOZZI, Reggio Emilia, Civici Musei / Grafis, 1990, pp. 151-192.

⁷ E. GARBERO, *I luoghi teatrali nei secoli XVI-XVIII. Dalla Sala delle Commedie al Teatro Vecchio. Lo stanzone per i comici dell'Arte. Il teatro di Cittadella*, in *Teatro a Reggio Emilia*, a cura di S. ROMAGNOLI e E. GARBERO, Firenze, Sansoni, 1980, I, pp. 85-96; M. PIGOZZI, *I teatri, i palazzi, le chiese*, in *In forma di festa*, a cura della stessa, Reggio Emilia, Civici Musei / Grafis, 1985, pp. 49-51; G. BARBONI YANS, *Contributo alla storia della gestione degli spettacoli nel ducato Estense*, in *Teatro e musica nel '700 Estense*, a cura di G. VECCHI - M. CALORE, Firenze, Olschki, 1994, pp. 225-326.

⁸ E. GARBERO, *I luoghi teatrali...cit.*, pp. 87 e 95, nota 63; M. PIGOZZI, *Gabriel Martin Dumont*, in *In forma di festa. cit.*, pp. 50-51; ID., *Disegni di scena e di teatro da Cugini a Liverani per Reggio Emilia e oltre*, in *La Galleria Antonio Fontanesi nei Civici Musei di Reggio Emilia*, a cura di M. MUSSINI, Reggio Emilia, Diabasis, 1998, pp. 225-230; ID., *L'edilizia pubblica nel Ducato Estense da Francesco III a Ercole III. La laicizzazione della scena urbana*, in *L'edilizia pubblica nella città dell'illuminismo*, a cura di G. SIMONCINI, Firenze, Olschki, 2000, pp. 463-510. Per gli edifici pubblici si è fatto riferimento all'elenco che F. Milizia precisa nel suo *Principii di Architettura civile* (1781), in *Opere complete di Francesco Milizia riguardanti le Belle Arti*, Bologna, Cardinali e Frulli, 1826-1828, parte II, cap. IV: Edifici di sicurezza pubblica (porte di città, caserme, prigioni, arsenali, ponti, porti, fari, strade), di utilità pubblica (università, biblioteche, accademie, collegi), di ragione pubblica (tribunali, borse, zecche, banchi), di abbondanza pubblica (piazze, fiere, magazzini, manifatture, macelli), di salute e pulizia pubblica (ospedali, lazzaretti, cimiteri, cloache, acquedotti, castelli d'acqua, fontane, bagni, pozzi, cisterne), di magnificenza pubblica (circhi, teatri), di maggior sublimità (templi).

dall'amministrazione ducale, dai rapporti con la Comunità, dalle alleanze politiche nazionali ed internazionali finalmente attive per scopi non militari. L'impresario, responsabile della gestione dello spettacolo, regola la ripartizione dei sussidi di corte e del denaro ricavato dai giochi nelle sale numerose che circondano la platea, fa rispettare i contratti con i vari artisti e con i laboratori che confezionano o noleggiavano il vestiario e le attrezzerie di scena. Nel 1760 la città otterrà di poter decidere a propria discrezione la politica teatrale e spettacolare, subito rinvigorita dall'autorità e dalla giovanile energia di Agostino Paradisi (1736 - 1781). Con la direzione degli spettacoli in musica, con la recita delle tragedie di Voltaire, con gli allestimenti delle commedie di Goldoni, con l'influenza che esercitava sulla Accademia degli Ipocondriaci, di cui era segretario, e sulle azioni teatrali nel Seminario-Collegio, egli si inserisce da protagonista nella Questione del teatro settecentesco e pone il teatro reggiano vicino all'Europa illuminata ⁹.

Nel 1746 la vendita all'Elettore di Sassonia Augusto III di cento tele, le più preziose della collezione ducale, sembra far ripiombare la corte in un ruolo culturale provinciale ¹⁰. Due anni dopo, a conclusione della guerra di successione austriaca, sarà la pace di Aquisgrana a conferire centralità al piccolo ducato di Modena e Reggio, ago della bilancia fra i rappresentanti asburgo lorenesi alla guida della Lombardia e della Toscana, sulle cui esperienze assieme a quelle di Napoli il duca è costantemente informato dagli ambasciatori e stimolato al confronto da Muratori e dai suoi corrispondenti. E' subito successivo al trattato di pace lo scritto di Muratori sulla *Pubblica felicità* (1749) su cui torneremo. Dal 1748 alla fine del suo governo (1780), Francesco III attende alla ricostruzione dello stato stremato dalle guerre, dai problemi finanziari, dalle ostilità degli ecclesiasti e dei nobili.

Questo elenco è ricordato da G. SIMONCINI, *La città nell'età dell'illuminismo. Le capitali italiane*, Firenze, Olschki, 1996, p. 30.

⁹ S. DAVOLI, *Agostino Paradisi uomo di teatro*, in *Teatro a Reggio Emilia*..cit., I, pp. 247-262; R. TURCHI, *La Questione Teatrale nelle lettere di Agostino Paradisi*, in *In forma di festa*..cit., pp. 149-157.

¹⁰ A. VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena, Toschi, 1882, pp. 317-323, (rist. Modena, Panini, 1989). Due anni prima della vendita, nel 1744, Pietro Ercole Gherardi per volere del duca aveva precisato le opere della collezione: *Descrizione delle pitture esistenti in Modena nell'Estense Ducal Galleria*, Modena, Panini, 1986; *La vendita di Dresda*, a cura di J. WINKLER, Modena, Panini, 1989 e la ricca bibliografia sul tema alle pp. 267-270; *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, a cura di J. BENTINI, Milano, MOTTA, 1998, in particolare pp. 124-137.

Egli vuole rivendicare allo stato materie di tradizionale competenza della chiesa: assistenza, istruzione, opinione, stampa. Subito importanti si rivelano le trasformazioni istituzionali e con quelle architettoniche scuotono gli antichi equilibri. Allorché nel 1754 le prefetture e l'intendenza sono trasformate nel Magistrato del Buon Governo con chiarezza si delinea la volontà ducale di uno Stato accentrato, insofferente delle autonomie feudali, disponibile agli stimoli riformatori ed illuminati che l'esperienza milanese gli confermava e che ribadiva la sua funzione pubblica di garante della vita associata. Diplomaticamente egli si risolve a:

quelle riforme d'ordine giuridico e culturale che, pur consolidando l'autorità del potere centrale, non avrebbero incontrato l'opposizione immediata delle comunità e dei feudatari, appunto perché orientate in tal senso, non sembravano interessare i settori periferici della vita pubblica ¹¹.

Dopo aspre trattative Benedetto XIV con suo breve del 13 marzo 1752 concede al clero estense di contribuire all'estimo nella misura della metà cui erano soggetti i laici. Il 18 luglio 1758 è emanata la grida che limita la costituzione dei patrimoni ecclesiastici e ne precisa la secolarizzazione. Si tratta di impostare diversamente i rapporti tra Chiesa e Stato, ossia di allargare la sfera di questo, sottraendo a quella nuovi ambiti di competenza. I rapporti si preciseranno nel 1771 con la promulgazione del *Codice Estense* ¹². Eliminare i privilegi ed eguagliare i sudditi di fronte ai carichi pubblici appare opera necessaria per accrescere la ricchezza pubblica e privata e per eliminare la miseria dei ceti urbani. Questa impresa richiedeva la trasformazione dell'ordinamento pubblico, degli organi di governo amministrativo e giudiziario. D'ora in poi l'edilizia pubblica si muoverà di pari passo con la questione ecclesiastica e la riforma dello Stato. Stando a Milano dal 1745, nel 1753 sarà nominato governatore della Lombardia per l'Austria asburgica e lo resterà sino al 1771 durante l'età minorile dell'arciduca Ferdinando, egli sollecita la trasformazione del già istituito

¹¹ G. MONTECCHI, *Aziende tipografiche, stampatori e librai a Modena dal Quattrocento al Settecento*, Modena, Mucchi, 1988, p. 74; G. SANTINI, *Lo Stato Estense tra riforme e rivoluzione. Le strutture amministrative modenesi del XVIII secolo*, Milano, 1983; L. PUCCI, *Ludovico Ricci, Dall'arte del buon governo alla finanza moderna (1742-1799)*, Milano, Giuffrè, 1971.

¹² ASMO, *Carteggio dei Referendari, Giunta Governativa*, b. 122, "lettera del 9 gennaio 1771". Per l'avviato processo di declericalizzazione: F. VENTURI, *Settecento riformatore*, II, *La chiesa e la repubblica dentro i loro limiti, 1758-1779*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 98-100.

Magistrato del Buon Governo in Dipartimento del Buon Governo(1762): all'esecutivo spettava di:

«far rifiorire le Arti, il commercio, l'agricoltura e le scienze, ... il mantenere l'eguaglianza e l'ubbidienza esatta delle leggi in ogni qualità di persone, ... l'indagare e scoprire l'indole, le inclinazioni, le maniere di pensare e di condursi dei paesi e dei particolari per avvalorare e favorire quelle che sono rivolte al bene, per reprimere, correggere e rettificare quelle che vi sono contrarie, il conoscere le costituzioni e gli interessi della Famiglia per dirigerle e sostenerle ove abbisognano e senza pregiudizio della naturale libertà del loro intero governo, per sapere, per prevenire e per riparare con quante e adeguate provvidenze i loro sconcerti o decadimenti ed incombere ed assicurarsi che nulla si commetta ciò che richiede la polizia e il decoro del paese »¹³.

Dopo una serie di pubblicazioni indirizzate all'educazione del principe, è del 1749, come abbiamo or ora ricordato, l'uscita editoriale del testamento civile di Muratori, *Della pubblica felicità oggetto de' buoni principi* ¹⁴. Ormai prossimo alla morte, giungerà nel 1750 il 23 gennaio, vi riprende i temi pratici e pedagogici trattati nei *Rudimenti di filosofia morale per il principe ereditario* (1713); egli si affianca al sovrano nell'opera di ricostruzione sociale, aggiungendo precisi suggerimenti operativi circa la «polizia» della città, la sua organizzazione materiale, il governo civile in servizio del pubblico secondo il principio della solidarietà cristiana:

«dovrebbe chiamarsi giudiciosa quella città che tenesse un'annua fissa rendita unicamente destinata a far qualche nuova fabbrica o per ornato o per utile del pubblico: come palazzi del comune, piazze, portici, spedali e case per dar ivi da lavorare ai poveri, ponti, porti ¹⁵.

La sua vicinanza alla corte, l'esperienza diplomatica consolidano in lui

¹³ A.M. ABELSON, *Le strutture amministrative del ducato di Modena e l'ideale del Buon Governo (1737-1755)*, in «Rivista Storica Italiana», LXXI (1969), pp. 501-526; ID., *Il Magistrato del Buon Governo e l'opposizione contro il dispotismo illuminato nel ducato di Modena (1748-1755)*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi», VI, 1971, pp. 53-67; G. SANTINI, *Lo Stato Estense*, cit., pp. 85-89, 250-254; O. ROMBALDI, *Stato e società nel Ducato Estense. Contributi di studio*, in *Aspetti e problemi del Settecento modenese*, Modena, Aedes Muratoriana, 1982, I, pp. 13-98.

¹⁴ L.A. MURATORI, *Della pubblica felicità oggetto de' buoni principi*, Venezia, Albrizzi, 1749, in *Opere*, cit., II, pp. 1502-1718.

¹⁵ ID., *Della pubblica felicità*...cit., p. 1712. M. BIANCHINI e F. VERONI, *Ludovico Antonio Muratori e le riforme nel ducato di Modena*, in *Storia Illustrata di Modena*...cit., II, pp. 641-660.

la concezione di un assolutismo paternalistico e fiducioso dopo la pace di Aquisgrana e il concludersi delle guerre. Egli sollecita i valori cristiani, ma anche civili, di giustizia, di benessere, di equità, come gli unici che possano garantire la felicità dei sudditi. E' sensibile ai problemi dell'assistenza ospedaliera e della mendicizia e più in generale al rilancio economico e produttivo dello Stato Estense, e quindi all'immagine civile dell'intera società. I presupposti della politica giurisdizionalistica di Francesco III e della sua opera riformatrice sono negli scritti di Muratori. Eliminare i privilegi e perequare i sudditi di fronte ai carichi pubblici era una sua sollecitazione e apparve opera necessaria per accrescere la ricchezza pubblica e privata, per eliminare la miseria dei ceti urbani.

Finalmente nel dicembre 1750 il duca, avviando la razionalizzazione degli istituti culturali, decide l'apertura al pubblico della biblioteca ducale auspicata da Muratori sin dal 1700, «a comodo della gioventù, e persone studiose», allo scopo di «promuovere ne' ...sudditi l'amore allo studio, ed alla scienza»¹⁶. L'anno prima aveva favorito la nascita del «Messaggiere», il primo regolare periodico d'informazione. L'anno dopo propone la costruzione di un porto a Massa collegato con l'entroterra, capace di accogliere non solo piccole imbarcazioni, ma in particolare i bastimenti inglesi, prolungamento lungo le rotte marinare delle vie commerciali¹⁷. A Reggio, la vivace e intraprendente seconda città del ducato, nel 1752 è aperta l'università nel palazzo già dei Busetti, ora della Comunità. Benché limitata venti anni dopo a favore della sede di Modena, testimonia il clima civile, sintesi di cultura, ragione ed esperienza scientifica, le più solide vie di radicamento delle idee illuministiche¹⁸. L'apparato ideologico dello stato

¹⁶ ASMO, *Camera Ducale, Amministrazione della casa, Biblioteca*, b. 3, fasc. 6. La cerimonia ufficiale di apertura si terrà l'11 luglio 1764. La biblioteca e l'archivio erano in palazzo Ducale al piano nobile nell'ala occidentale. L. BALSAMO, *Editoria e biblioteche della seconda metà del Settecento negli Stati Estensi*, in *Reggio e i Territori Estensi*. cit., II, p. 510; P. DI PIETRO LOMBARDI, *Riflessi sull'opinione pubblica modenese dell'apertura della biblioteca privata degli Estensi a metà Settecento*, in *Formazione e controllo dell'opinione pubblica a Modena nel '700*, a cura di A. BIONDI, Modena, Mucchi, 1986, pp. 119-128.

¹⁷ A. SPAGGIARI, *Documenti dell'Archivio di Stato di Modena riguardanti territori già estensi della Lunigiana e della Garfagnana*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi», s. XI, 4, pp. 345-357.

¹⁸ O. ROMBALDI, *L'istruzione superiore in Reggio Emilia dal 1750 al 1861*, Reggio Emilia, Editrice AGE, 1955; ID., *Il seminario collegio e l'università di Reggio Emilia (1750-1758)*, in «Il pescatore reggiano», 1981.

riformatore, allora come ora, richiede da un lato l'organizzazione della cultura come strumento di forza, dall'altro il coinvolgimento responsabile degli intellettuali alle scelte politiche e sociali. Gli studi sono ospitati nei locali seicenteschi del Seminario-Collegio oltre che nel vicino palazzo Busetti sulla via Emilia (foto 2,3). Gli stessi ambienti si arricchiranno del teatro a palchetti con cavea mistilinea progettato da Andrea Tarabusi e nell'insieme cortile rettangolare porticato più chiesa a croce greca, più aule e servizi simmetrici, si ispirano alla tradizione bolognese e romana delle architetture per l'università, facendo emergere l'intenzione di riprodurre nel complesso architettonico un ginnasio classico, così come veniva descritto dalle fonti antiche. La storiografia reggiana riconduce questi lavori all'intervento di Giovanni Maria Ferraroni fra il 1699 e il 1701 ¹⁹.

*Dalla carità cristiana all'assistenza pubblica,
alla cooperazione subordinata ad un lavoro tecnico*

A Modena, il 2 aprile 1753, la posa della prima pietra ufficializza l'inizio della costruzione dell'ospedale degli Infermi e degli Incurabili nei pressi della porta e della chiesa di Sant'Agostino sul lato opposto della omonima piazza rettangolare. L'affaccio sulla via Emilia è a ridosso delle mura ove l'aria è più salubre e più immediata era al visitatore la comunicazione del potere sovrano (foto 4,5). La presenza edilizia nella zona è limitata, ciò nonostante è necessario abbattere la chiesa di San Girolamo con le case annesse. La costruzione dimostra vitale il processo di concentrazione ospedaliera determinato quasi sempre dalla necessità di rendere efficiente il servizio con l'accorpamento delle risorse finanziarie e attesta la consapevolezza del carattere pubblico della medicina quale strumento dell'ordine sociale. Incalzano anche ragioni di moralità e di sicurezza, di rappresentatività, non solo di salute pubblica. Sono finanziatori il duca, la Comunità di Modena e 34 Comunità del distretto, le Arti, le Confraternite, la Congregazione dell'Abbondanza, Benedetto XIV. L'ospedale muta da pio ente in civile istituzione. Rientra nel suo bilancio anche il ricavato di una tassa ai

¹⁹ F. TARASCONI, *Giovanni Maria Ferraroni "Brigo" 1662-1755, architetto reggiano*, in «Bollettino Storico Reggiano», 50, 1981, pp. 20-21.

caffettieri di lire 150 annue ²⁰. Ad Alfonso Torreggiani è stato attribuito senza riscontri documentari il nuovo edificio, ufficialmente inaugurato nel 1758 e completato nel 1762. E' probabile, esaminate le testimonianze contemporanee, che sia solo il supervisore del disegno di Giuseppe Sozzi, o Soci, anche se l'architetto bolognese nella sua biografia se lo riferisce:

L'ospedale di pianta nuova nella città di Modena con facciata, atrio, il tutto ornato con diversi bracci per le infermerie di forma gustosa e comoda, lavorandosi ancora fatto nell'anno 1753 ²¹.

Palmieri precisa di Torreggiani la sola approvazione del progetto di altri:

Fatto che fu il disegno, si fece venire da Bologna l'architetto Torreggiani, il quale esaminò quella pianta e confrontatala colla misura del terreno destinato per il suddetto oggetto, ne diede la sua approvazione, aggiungendo un ornamento alla facciata, il quale non venne poi eseguito ²².

Ho infatti verificato la nomina in data 8 luglio 1754 del capo muratore e vice architetto ducale Giuseppe Sozzi a direttore del cantiere in riconoscimento dei meriti acquisiti «mediante il disegno che ha formato della nuova fabbrica del grande ospedale... e l' indefessa attenzione colla quale ha intrapreso di farlo eseguire» ²³.

A Reggio l'ospedale San Lazzaro si avvia ad ospitare i soli malati mentali, ma dell'intero ducato, e a tale scopo fra il 1753 e il 1773 sono costruite o

²⁰ *Degli Statuti e Regolamenti del Grande Spedale degli Infermi di Modena ed opere annesse*, Modena, Soliani, 1759; P. DI PIETRO, *L'ospedale di Modena*, Modena, Mucchi, 1965; L. AMORTI, *Modena Capitale. Storia di Modena e dei suoi duchi dal 1598 al 1860*, Modena, Aedes Muratoriana, 1967, p. 131; G. BERTUZZI, *Il rinnovamento edilizio a Modena nella seconda metà del Settecento*, Modena, Aedes Muratoriana, 1981-1983, III, pp. 7-30; P. DI PIETRO, *Medicina e igiene a Modena dalla peste del 1630 ai giorni nostri*, in *Storia illustrata di Modena...cit.*, II, pp. 581-600; D. GRANA, *Per una storia della pubblica assistenza a Modena. Modelli e strutture tra '500 e '700*, Modena, Aedes Muratoriana, 1991, in particolare i capitoli quinto e sesto.

²¹ A.M. MATTEUCCI, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Bologna, Alfa, 1969, p. 55, n. 27. Nel 1753, il 14 aprile e il 10 ottobre, Torreggiani e il figlio sono pagati «per visitare lo disegno del nuovo grande ospedale, prendere le misure sopra il luogo,...per cinque disegni del nuovo ospedale presi dalla mappa e disegno fatto dal nostro mastro Giuseppe Sozzi», in Modena AS, *Archivio ECA*, F 1011.

²² A. PALMIERI, *Memorie...cit.*, pp. 14-15.

²³ ASMO, *Giurisdizione Sovrana*, F. 158, *Cancellaria ducale, Chirografi*, vol. A. Per il bilancio della fabbrica: *Ibidem*, F 153/B; per il libro mastro: ASMO, *Archivio ECA*, F. 1010-1011.

riadattate 45 camere da Domenico Catellani. Se escludiamo la costruzione della nuova chiesa nel 1789 (su progetto di Bolognini?), il San Lazzaro resterà tale sino al momento della ristrutturazione di Giovanni Paglia nel 1821. La sollecita Antonio Galloni, allora nominato direttore del manicomio generale per gli stati Estensi. Il gesto del rinchiudere ha valenze complesse, politiche, sociali, religiose, economiche, morali, oscilla tra il dovere alla carità e la volontà di punire. L'aumento della popolazione e delle esigenze sanitarie porta alla nuova definizione architettonica anche dell'ospedale di Santa Maria Nuova, o degli Infermi, presso le mura e il baluardo di San Marco, su disegno di progetto di Pietro Armani e di Lodovico Bolognini (1770-1775). Nella capitale sin dal 1759, l'anno successivo all'inaugurazione, l'edificio è ampliato con il raddoppio della facciata e verso ovest degli edifici corrispondenti dominati dai principi della simmetria, delle proporzioni, di forme geometriche semplici testimoniate all'esterno dalla rapida scansione delle finestre ampie. Lo compongono ormai due bracci affrontati a forma di parentesi angolari uniti da un terzo braccio con una capienza di 104 posti ²⁴. Mentre anche recentemente, per esempio a Faenza nel 1752, si era utilizzata la tradizionale pianta a crociera o si privilegiava per garantirsi dai pericoli del contagio l'organizzazione distributiva per padiglioni separati, a Modena ora e poi a Reggio si preferisce la tipologia aperta proposta recentemente da Soufflot a Lione (1741) e da Fuga per il braccio nuovo dell'ospedale romano di S. Spirito in Sassia (1742), ma con un andamento, quello romboidale della parentesi angolare, del tutto inedito; non si adottano invece le camere singole, che anche in Italia si preferiranno sull'esempio del parigino Hotel Dieu che Jean Francois Leroy (1729-1791) ricostruirà dopo l'incendio (1772-73) ²⁵. Meditate risultano la regolarità modulare della facciata, la

²⁴ ASMO, *Giurisdizione Sovrana*, F 158, *Cancellaria Ducale*, "chirografo del 21 luglio 1759." In questo anno sono pubblicati gli *Statuti e Regolamenti del Grande Spedale degli infermi di Modena ed opere annesse*, Modena, Soliani, 1759; P. DI PIETRO, *L'ospedale di Modena...*cit., p. 48.

²⁵ A.M. MATTEUCCI - D. LENZI, *Cosimo Morelli e l'architettura delle legazioni pontificie*, Bologna, University press, 1977, p. 132; A. SCOTTI, *Malati e strutture ospedaliere dall'età dei lumi all'unità*, in *Storia d'Italia, Annali*, 7, Torino, Einaudi, 1984, pp. 243-296; M. PIGOZZI, *I disegni di architettura nelle collezioni dell'Archivio di Stato di Reggio Emilia: Domenico Marchelli (1764-1832)*, in *Il disegno di architettura, Atti del convegno*, a cura di P. CARPEGGIANI e L. PATETTA, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 45-50. Per gli esempi francesi: *Soufflot et l'architecture des lumières*, Actes du colloque (1980), Paris, École Nationale supérieure des Beaux Arts, 1986, pp. 90-100; 135-141. Per Fuga: E. KIEVEN, *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento*, Roma, Multigrafica, 1988, pp. 66-69.

distribuzione interna degli ambienti luminosi, aerati e divisi secondo le specialistiche funzioni mediche, chirurgiche, ala per incurabili. E' strategica la collocazione urbana presso la porta di Sant'Agostino, di fronte all'Arsenale, in quella chiusa e raccolta piazza della Ragione, che sempre più va configurandosi con esplicito rigore architettonico come luogo di sperimentazione civile e sociale prima, produttiva in seguito, se pure per un breve periodo, e come monumento della dinastia Estense.

Nel ducato si è ormai definitivamente superato il concetto di ospedale come istituzione di carità e luogo di beneficenza. Affermando il carattere non più assistenziale, ma curativo dell'istituzione, il laico governo Estense cerca di risolvere in modo razionale ed efficiente i problemi dell'infermità e della salute dei cittadini. L'esigenza di specializzazione spinge a distinguere anche architettonicamente i vari settori e a distinguere i malati dai pazzi, affidando questi ad apposite strutture. Francesco III interviene per limitare l'autonomia e il potere di enti e di congregazioni religiose e laiche cui sinora era demandata l'assistenza ai bisognosi. L'istituzione prima della Congregazione dei Luoghi Pii (8 novembre 1753), poi della Congregazione generale delle Opere Pie (11 luglio 1776) determineranno l'ingresso dello stato in un settore tradizionalmente soggetto al controllo ecclesiastico e precocemente rispetto alle esperienze degli stati vicini. In parallelo il duca inizia la trasformazione della città secondo paradigmi funzionali e formali di una capitale illuminata, riutilizzando l'architettura religiosa per esigenze rappresentative e di servizio pubblico e sostituendosi ai religiosi senza alterare l'ordito urbano, se non eccezionalmente.

Dal primo momento che giungessimo alla successione e governo dei nostri stati, precisa, una delle maggiori sollecitudini è stata quella di provvedere all'Ospedale detto della Santa Unione, di fare una Nuova Santa Unione per dar ricovero non solo agli infermi ma anche ai poveri, agli invalidi e altri bisognosi ²⁶.

L'impresa incontrò molte difficoltà in quanto comportò la concentrazione di opere analoghe, e non bastando i redditi di queste, la soppressione di molti altri enti per acquisirne le rendite, anticipando agli anni cinquanta del secolo decimo ottavo quanto nelle altre città accadrà solo con l'arrivo delle truppe napoleoniche. Il nuovo ospedale portava non solo una rivoluzione nei metodi dell'assistenza sanitaria, ma soprattutto in quello

²⁶ ASMO, *Segreteria*, "chirografo del 20 marzo 1753".

della gestione dei patrimoni degli enti ecclesiastici e morali. Purtroppo la confusione tra cura dei malati e assistenza ai poveri aggraverà in modo irreparabile la situazione economica.

L'inizio della guerra dei sette anni (1756-63) e la conseguente costruzione dell'arsenale voluto da Francesco III sugli spazi opposti all'ospedale acquistati dagli Agostiniani sembrano allontanarlo da quella linea di politica illuminata che sinora gli abbiamo riconosciuta e i cui stimoli abbiamo individuato nel pensiero e nell'operato di Muratori, suo educatore. Secondo Carlo Malmusi il duca

aveva fatto erigere dalle fondamenta sino dall'anno 1757 la gran fabbrica dell'Arsenale... E' fama che ne fosse dappprincipio architetto quel mastro Lucenti che ebbe parte al nuovo ospedale, e serviva per la fonderia de' cannoni e pel loro armamento ²⁷.

Per poter controllare in maniera più capillare ed efficiente l'amministrazione della giustizia, è creato un unico Consiglio di Segnatura, in seguito si chiamerà Supremo Consiglio di Giustizia, preposto ad una diretta amministrazione delle cause civili, criminali e miste. La contemporanea istituzione del Magistrato del Buon Governo permette all'amministrazione ducale un più attento controllo sulle autonomie locali ²⁸.

Un Albergo dei Poveri e delle Povere è aperto in Reggio nel 1750 all'interno di quello che era il pio luogo dei mendicanti, quindi esteso nel 1757 al monastero delle Grazie dei canonici lateranensi e nel 1768 al convento del terzo ordine di San Francesco e alla chiesa di San Cosmo. Un arco collegava e distingueva la sezione maschile da quella femminile. All'istituzione si affiancherà un Albergo delle Arti situato nel vicino Conservatorio della Trinità, affacciato sulla piazza d'armi e nei pressi della Cittadella (foto 6,7). La sollecitazione al lavoro si basava sul suo valore etico di penitenza e di riscatto, oltre che su esigenze economiche e sulle prospettive di sviluppo. I miserabili non sono più lo strumento di Dio per

²⁷ C. MALMUSI, *Notizie Istoriche degli Istituti Pii della città di Modena (1843)*, in ASMO, *Manoscritti della Biblioteca*, n. 138, c. 576. Per il rogito di acquisto dei terreni: ASMO, *Camera Ducale, Rogiti Camerali*, F. 91, n. 41. Il duca si impegna a restaurare la chiesa e la facciata, il che avverrà nel 1760-61: *ibidem*, *Archivio ECA*, F 1184-1188 e G. FRANCHINI, *Cronaca Modenese*, BEMO, *Mss. Campori*, D 1, 7-11, tomo I, c. 562.

²⁸ G. SEVERI, *Accentramento e divisione dei poteri di alcune riforme politico-amministrative di Francesco III e di Ercole III d'Este (1757-1780)*, in «Atti e memorie di storia patria per le antiche provincie modenesi», s. XI, VII (1986), pp. 339-355.

suscitare la pietà del credente, ma i portatori del disordine morale e politico. L'internamento è un fenomeno diffuso a livello europeo, esprime la condanna politica dell'ozio e della mendicizia e si diffonde in parallelo allo sviluppo industriale.

La precoce esperienza di rifunzionalizzazione delle architetture conventuali è tentata anche in Modena pochi anni dopo. Sotto la guida e il controllo dell'abate Felice Antonio Bianchi sono riuniti l'Ospizio dei poveri, l'Opera dei mendicanti, i Collegi di San Bernardino, di Santa Caterina, di San Geminiano, il Desco dei Poveri, l'Opera della Carità; molte proprietà ecclesiastiche sono incamerate, i fondi raccolti e sfuggiti agli speculatori confluiranno nell'edificazione, a partire dal 1764, del Grande Albergo dei Poveri su progetto di Pietro Termanini (1709-1795), ingegnere e architetto ducale ²⁹, negli spazi del già arsenale di Domenico Lucenti (foto 8). Il duca sollecita intanto i privati al rinnovamento del palazzo di città per un miglior controllo fiscale e un maggior coinvolgimento della manodopera. Rispondono alle sollecitazioni i Levizzani in Canalchiaro, i Frosini in Posta Vecchia, i Boschetti con i Sabatini Carboneri e i Calori in Canalgrande, i Bassoli in Rua Muro, i Solmi sulla via Emilia, i Tacoli in piazza San Domenico, i Galliari e i Coccapani d'Aragona ³⁰. Contemporaneamente, negli stessi anni sessanta, Francesco III dà inizio alla sistemazione della via Claudia, il tratto urbano della via Emilia, incaricando la Camera Ducale di comprare e atterrare le case che ostacolavano l'apertura delle nuove piazze presso porta Bologna e verso Rua del Muro o che rallentavano la viabilità

²⁹ G. FRANCIUINI, *Cronaca Modenese*.cit., c. 572; C. MALMUSI, *Notizie Istoriche*...cit., c.576; L. PUCCI, *Aspetti relativi alla povertà a Modena tra Sette e Ottocento*, in «Atti e memorie di storia patria per le antiche provincie modenesi», s. XI, III(1981), pp. 165-180; ID., *Economia e società del Settecento Modenese*, in *Storia Illustrata*...cit., II, pp. 661-680; V.S. BARIOLA, *L'edificazione del grande Albergo dei Poveri*, in «Atti e memorie di storia patria per le antiche provincie modenesi», s. X, V, pp. 41-46; O. BARACCHI GIOVANARDI, *L'Albergo dei Poveri di Modena*, in «Atti e memorie di storia patria per le antiche provincie modenesi», s. XI, V, pp. 147-165; G. BERTUZZI, *La costruzione del grande Albergo dei Poveri*, in *Il rinnovamento edilizio*...cit., III, 1983, pp. 31-67.

³⁰ A. PALMIERI, *Memorie*...cit., p. 15; A. NAMIAS, *Storia di Modena e dei paesi circostanti*, Modena 1894, p. 569; G. BERTUZZI, *Il rinnovamento edilizio*...cit., I, 1981, pp. 17-103. Per il rapporto tra l'organizzazione dell'immagine, quella materiale e il buon funzionamento della città: P. PINON, *Gli attraversamenti urbani in Francia nel XVIII secolo*, in «Casabella», LII, 547, giugno 1988, pp. 42-51; J.L. HAROUEL, *Les fonctions de l'alignement dans l'organisme urbain*, in «Dix-Huitième Siècle», 1977, 19, p.146.

delle carrozze. Egli inoltre sollecitò i privati ad un restauro radicale delle facciate. Il portico del collegio San Carlo nel fianco affacciato sulla via maestra è rinnovato nell'occasione e prolungato³¹. Con l'ampliamento della strada da porta Sant'Agostino a porta Bologna, con la regolarizzazione dei profili e l'uniformazione delle facciate, con la sistemazione delle piazze e il restauro degli edifici attorno al duomo, con la selciatura delle strade e la copertura dei canali, il duca rimodella lo spazio pubblico quale scenario rappresentativo e celebrativo, rivitalizza il mercato immobiliare, cancella le irregolarità sia architettoniche sia tributarie. Come accadrà in seguito anche a Reggio (1797), la riduzione dei portici sulla via Emilia e il rinnovamento dei relativi edifici sono antecedenti ogni altro piano napoleonico di miglioramento igienico, di allineamento delle facciate, di ristrutturazione della viabilità urbana secondo un asse longitudinale principale e trasversali secondarie³². Le città del ducato sono partecipi di questo intreccio complesso tra i lasciti del dispotismo illuminato, per esempio favoriscono la smilitarizzazione, attuano la ridefinizione formale degli spazi pubblici in nome del pubblico bene e in funzione del decoro dinastico, riorganizzano la città come centro di servizi attraverso l'immissione nel circuito dei beni collettivi delle proprietà ecclesiastiche ed il precoce rinnovamento delle funzioni degli edifici già conventuali. Si cerca il buon funzionamento della città e un rapporto nuovo fra l'organizzazione materiale e la sua immagine, si estingue definitivamente quell'alleanza tra i poteri aristocratico ed ecclesiastico nata con la controriforma e si fa strada un'ipotesi di stato laico e paternalista appoggiato da quei nuovi imprenditori che sanno sfruttare le possibilità d'investimento legate alle nuove istituzioni assistenziali. I centri maggiori dello stato ebbero manifatture di qualche importanza e quando, sopraggiunta la carestia, si progettò di costruire un Albergo dei Poveri a Castelvecchio, tre Alberghi in poche miglia parvero una chimera e si preferirono altre iniziative occupazionali con un maggior coinvolgimento dei privati e con la limitazione dei privilegi fiscali e giuridici di clero e nobiltà³³.

³¹ G. BERTUZZI, *Il rinnovamento edilizio...* cit., pp. 50-58; V. VANDELLI, *Le forme del Collegio dei Nobili e della chiesa. Il contesto urbano e l'architettura*, in *Il Collegio e la Chiesa di San Carlo a Modena*, Modena, Banca Popolare dell'Emilia, 1991, in particolare pp. 105-110.

³² M. PIGOZZI, *Gli architetti del Pubblico a Reggio Emilia...* cit., p. 8; per Modena: G. BERTUZZI, *Il rinnovamento edilizio...* cit., I, pp. 17-103.

³³ Per la fabbrica di candele in Modena: ASMO, *Cancelleria Ducale, Carteggio dei referendari*, b.144, "Lettere di C. Poggi del 2-13 luglio e del 10 settembre 1760" Per la fabbrica di maiolica: *ibidem*, *Cancelleria Ducale, Carteggio dei referendari*, b. 82/a, "Lettere di D.M. Giacobazzi

Esaminiamo l'Albergo di Modena: i lavori dell'architetto Pietro Termanini ufficialmente iniziano il 7 maggio 1764 per adeguare alle diverse funzioni gli spazi interni dell'Arsenale. Ben presto, precisa Carlo Malmusi,

Alla vasta fabbrica... non abbastanza capace per accogliere i diversi stabilimenti e la folla dei questuanti e degli altri poveri pur colà destinati fu aggiunto l'antico convento degli Agostiniani e per volere del Duca fu nobilmente ridotto e l'uno e l'altro edificio a bella disposizione e ad imponente apparato,

estendendosi i lavori anche all'adiacente palazzo del conte Giovanni Anguissola Boschetti³⁴. L'Albergo poteva ospitare da 400 a 500 persone di due classi sociali, da suddividersi per sesso. Le scelte architettoniche furono del duca, consigliato da padre Girolamo Zaccheri del collegio milanese degli Scolopi, nominato presidente e fabbriciere per seguire sia la fase di stesura del progetto sia la fase di realizzazione con la consulenza dell'architetto reggiano Andrea Tarabusi³⁵. Si spenderanno 1650, 53 lire modenesi³⁶. Privilegiati nel ricovero saranno i vecchi, gli storpi, gli invalidi, i fanciulli orfani o abbandonati. Tutti gli abili dovevano lavorare o nelle manifatture tessili o nelle botteghe artigiane o nel servizio interno degli istituti stessi. Nel 1768 gli ospiti dell'Albergo saranno 436 e i tre quarti saranno questuanti tolti dalle strade e ricoverati d'autorità per combattere il pauperismo e l'accattonaggio. L'ozio e la mendicizia erano punibili in quanto produttori di danno economico, di disordine e di corruzione³⁷.

dell' 11 novembre 1764 e del 2 marzo 1766". Per l'albergo in Castelveccchio: *ibidem*, *Cancelleria Ducale, Carteggio dei referendari, Giunta Governativa*, b.120, "lettera del 18 giugno 1766". Si veda O. ROMBALDI, *Governo e stato negli Stati Estensi dal 1750 al 1772*, in *Aspetti e problemi...cit.*,

³⁴ C. MALMUSI, *Notizie Istoriche...*, cit., cc. 576, 578-579.

³⁵ Vedi alla nota 33 e V. VANDELLI, *Il palazzo dei Musei: da grande iniziativa filantropica a sede dei prestigiosi istituti cittadini*, in *Le raccolte d'arte del Museo Civico di Modena*, a cura di E. PAGELLA, Modena, Panini, pp. 61-76.

³⁶ ASMO, *Archivio ECA, Spese diverse*, filza 117; *ibidem*, *Cancelleria Ducale, Carteggio dei referendari*, bb. 105-106, "Carteggio Bianchi."

³⁷ M. FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 1981, in particolare pp. 67-112; IDEM, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976; R. CERAMI, *Emarginazione e assistenza sociale. Origine ed evoluzione*, Milano, Feltrinelli, 1979; C. GINZBURG, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 5-61.

Francesco III voleva istituire un

albergo generale, il quale dee raccogliere e contenere tutte le diverse categorie di poveri dell'uno e dell'altro sesso, che fin ora sono stati in diversi luoghi della città e sotto differenti nomi ed istituzioni pie ripartiti, mantenuti e regolati... con impiegarli secondo le diverse qualità e attitudine loro in lavori e manifatture e con farli servire mediante questa unione e darsi mano per l'avvivamento e il miglioramento delle Arti; in somma di fare un albergo a similitudine di quello di Genova, di Roma, di Parigi e d'altre parti ³⁸.

Il duca richiede un edificio funzionale e dalla economicità di gestione, agendo sia attraverso la consulenza di padre Zaccheri, sia attraverso il confronto con l'architetto Francesco Croce in proposito consultato, sia con la verifica dei regolamenti e delle esperienze di Genova, di Torino e di Roma. Non mancava al duca qualche dubbio sulle capacità di Termanini. Il 16 aprile scrive al Bianchi:

Prima di avanzarsi maggiormente nelle disposizioni relative alla fabbrica dell'Albergo troviamo necessario il vedere e l'accertarsi se l'architetto Termanini sia poi capace di dirigerla colla avvertenza e colla economia che si richiede. La pianta mandata ci ha spiegato la idea e il ripartimento della fabbrica suddetta e crediamo che vada bene e che a questo possa avere contribuito co' suoi lumi e suggerimenti lo stesso Termanini. Con tutto ciò non può essere più cauto, più sicuro e prudente il passare la pianta medesima all'esame di qualche architetto forestiero di nome, di particolar cognizione in opere di simil fatta... Sarebbe di troppa conseguenza se la fabbrica si trovasse poi male ideata e non corrispondente ai suoi fini ed usi ³⁹.

Per costruire l'ospedale si era realizzata la santa unione delle Opere Pie senza alterare troppo le relazioni con Roma in quanto le opere aggregate non erano deviate dalla loro finalità, invece per l'Albergo, volendo dotarlo di sede e di mezzi, fu necessario sfrattare ordini monastici o sopprimerli per incamerarne i beni. Ne conseguì l'opposizione dei Conservatori della città per due ragioni, una morale: occorreva modificare la volontà dei testatori; l'altra economica: l'unione sperperava le risorse dei nobili privati dei loro privilegi.

Tutta la politica di parificazione di Francesco III, tesa al passaggio dalla carità all'assistenza e diretta a sopprimere i privilegi dei nobili e del clero, cerca da un lato di colmare i vuoti della finanza pubblica e dall'altro di far

³⁸ ASMO, *Cancelleria Ducale, Carteggio dei referendari*, b. 112.

³⁹ *Ibidem*.

partecipare il popolo ad un progetto di vita che lo liberi dalla povertà. Felice Antonio Bianchi durante la costruzione scriveva:

Quanto a me confesso che mi fa un oggetto di somma compiacenza la vista dei miei poveri, tanto infermi che sani, ora ben alloggiati e nutriti, curati, educati ed abilitati a servire proficuamente a quella Società di cui sono membri, anzi, apprendo che se il bisogno richiedesse di più, mi reputerei assai canonicamente autorizzato a levare non solo i conventi e i beni ma la tonaca stessa e il cappuccio al resto dei frati che abbiamo riservati dalle soppressioni ⁴⁰.

Il duca precisava:

E' sempre nostra intenzione e nostra mente assoluta e irrevocabile che si raccolgano e si riuniscano tutte le opere, e le diverse loro istituzioni e qualità si accomunino e si restringano a mendici, orfani, infermi, i quali in sostanza li comprendono e abbracciano poi tutte, e si osservi bene di non ammettere e ricevere nella seconda categoria alcuno che non abbia il requisito necessario della povertà, locché non crediamo finora praticato e, seguendo, non potrà a meno di non far luogo ad altri bisognosi e così a buona parte di questuanti, e che si consegua e si ritenga, una volta che con questa unione possono aversi moltissimi risparmi, si formerà una grande opera e potrà tirarsene un gran partito, cosa non sperabile e ottenibile giammai nella divisione ⁴¹.

Purtroppo sull'aspetto economico si illudeva e ancora nel 1763 non distingueva tra assistenza ai malati e lavoro ai disoccupati, considerava Ospedale e Albergo come una cosa sola:

Nella ideata fabbrica e fondazione del nuovo Ospedale si è avuto in animo e in mira di formare un'opera destinata generalmente alla povertà e di essa raccogliitrice e provveditrice nelle tre categorie e classi, cioè degli infermi per la loro cura e assistenza, di fanciulli da esser allevati, istruiti e incamminati alle Arti e al servizio pubblico, e di adulti per venir impiegati e mantenuti ⁴².

Occorreva un edificio capace di 4500 persone, per i poveri abili si dovevano provvedere officine e botteghe. Cinque anni, dal 1763 al 1767, furono necessari per realizzarlo e l'edificio quando fu finito (1771) risultò

⁴⁰ ASMO, *Cancelleria Ducale, Carteggio dei referendari*, b.108, "lettera del 13 febbraio 1769", Modena, ARCHIVIO STORICO COMUNALE (in seguito ASCMO), *Miscellanea di ragioneria, Recapiti del patrimonio delle sopprese parrocchie*, filza 120 (282).

⁴¹ ASMO, *Cancelleria Ducale, Carteggio dei referendari*, b. 112, "lettera del 31 luglio 1762"

⁴² *Ibidem*, *Cancelleria Ducale, Carteggio dei referendari*, b. 112, "lettera del 23 dicembre 1763"

insufficiente a provvedere alle necessità di tutto lo stato. Il duca aveva deciso di regolarsi in questo modo:

Quando il Grande Albergo sarà perfezionato e ridotto all'intera sua capacità, si dovranno in esso rinchiudere indistintamente tutti i poveri con la differenza perché i veri poveri riceveranno quel caritatevole mantenimento portato dalla Costituzione delle Opere pie e dalla Regola che vi verrà stabilita, e gli altri questuanti per infingardaggine o per vizio vi dovranno esser trattati con diversità di cibo, di custodia e di lavoro ove il bisogno lo richieda, fino anche a giungere all'incatenarne alcuni, secondo la loro natura, mala inclinazione e circostanze ⁴³.

Di fatto gli oziosi forestieri e i rustici furono espulsi, gli inabili potevano mendicare purché ne facessero richiesta e portassero un segno al collo. Si accolse un primo gruppo di 150 poveri, 100 femmine e 50 maschi, da 10 a 15 anni, con precise regole di convivenza ed intenzioni disciplinari. Tre anni dopo, nell'autunno del 1770 i poveri erano già 700. Nel tentativo di conferire all'istituzione un ruolo economico si aprirono dieci botteghe e i capi maestri non pagavano la pigione purché istruissero i giovani. Le frequenti carestie spingevano i rustici verso la città, sottoponendo la carità pubblica e privata a sforzi cospicui. In questi anni furono ripetuti i provvedimenti contro la questua, gli oziosi, i vagabondi. Muratori aveva scritto dell'opportunità di:

raccogliere in uno e più edifici, sempre colla dovuta separazione dei maschi dalle femmine, tutti i poverelli che ora vanno, o andrebbero mendicando da se stessi il pane, con somministrare a ciascuno il vitto e vestito necessario e frugale, e con obbligare chi può all'esercizio delle loro forze in lavorieri continui; e con esentar solamente dalle fatiche chi o per l'età troppo avanzata, o per la impotenza del suo corpo non è atto a vivere, se non delle fatiche altrui ⁴⁴.

⁴³ ASMO, *Cancelleria Ducale, Carteggio dei referendari*, b. 106, "lettera del 3 novembre 1767"; ASMO, *Cancelleria Ducale, Gridario, Gride a stampa*, vol. GG, "grida del 5 ottobre 1767 per l'apertura dell'Albergo dei poveri;" *Piano di provvisorio regolamento per l'albergo dei poveri*, Modena, Soliani, 1767. Cfr. M. FATICA, *La regolarizzazione dei mendicanti attraverso il lavoro: l'Ospizio dei Poveri di Modena nel Settecento*, in «Studi storici», 4, 1982, pp. 756-761.

⁴⁴ L.A. MURATORI, *Rudimenti di filosofia per il principe ereditario di Modena*, in *Scritti inediti*, a cura della R. ACCADEMIA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI IN MODENA, Modena, 1872, p. 326.

Egli ammetteva che gli ospizi contribuivano a rendere meno acuto il problema della mendicizia, ma solo le riforme economiche e sociali potevano eliminarlo. Ancora nel 1785 Milizia, allorché commentava l'esempio di Napoli, era scettico su queste proposte:

Con minore spesa, e in più breve tempo si sarebbe tolta per sempre ogni povertà all'abbondantissimo Regno di Napoli. Ma questo non è affare dell'Architetto, ma del buon Governo ⁴⁵.

Francesco III, che sul progetto dell'ingegner Termanini chiede la consulenza del milanese Francesco Croce, del reggiano Andrea Tarabusi e la collaborazione per le opere di carattere idraulico del matematico Francesco Vandelli, ha messo a disposizione oltre alla cifra di cento mila lire l'edificio dell'Arsenale che in relazione ad una diversa, bellica e ormai superata, visione politica era stato da poco ultimato da Domenico Lucenti. Il complesso comprensivo della casa di correzione si articola attorno ad ampi cortili collegati da bracci loggiati o porticati, ma svincolati dallo schema a croce. Questo, proprio degli antichi ospedali rinascimentali, era stato invece recuperato a Genova, a Milano, a Napoli ⁴⁶. I quattro ingressi dell'arsenale sono sostituiti da un unico accesso più facilmente controllabile. Le nuove ali hanno spazi divisi a navate e coperti con volte a crociera o a botte, destinati ai refettori, ai ricoveri, alle sale da lavoro comuni. L'ala verso Sant'Agostino è per gli uomini ed ha il piano terra destinato agli uffici di accoglienza e di amministrazione. Questi saranno trasferiti allorché nel 1769 il conte Giovanni Anguissola Boschetti Scotti donerà il proprio palazzo affacciato sulla via di Sant'Agostino e confinante con le proprietà dell'Albergo. Nel 1770 gli ospiti, circa 700 persone come abbiamo già ricordato, lavoravano tutti, chi al servizio interno, chi nelle botteghe artigiane (piccole sartorie, calzifici, guanterie) o nelle fabbriche interne di panni e di prima lavorazione della seta, chi all'esterno. Al fabbro Giambattista Malagoli, incaricato dei

⁴⁵ F. MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano, Remondini, 1785, II, p. 290.

⁴⁶ Per gli alberghi di Genova, Palermo e Napoli: A. GUERRA - E. MOLTENI - P. NICOLOSO, *Il trionfo della miseria...*cit. Per Milano: A. SCOTTI, *Distribuzione, tipologia e scelte formali di alcuni edifici di «pubblica utilità» nella Milano del secondo Settecento*, in *Città e controllo sociale in Italia tra il XVIII e XIX secolo*, a cura di E. SORI, Milano, F. Angeli, 1982, pp. 219-239; G. FERRI PICCALUGA, *Il pauperismo a Milano nell'età di Maria Teresa: utopia e realtà*, in «Controspazio», XIV, 3, 1983, pp. 76-81; Sul Croce: *Settecento lombardo*, a cura di R. BOSSAGLIA - V. TERRAROLI, Milano, Electa, 1991, p. 388.

lavori in ferro forgiato come già nell'ospedale, sarà assegnata una bottega direttamente nel cantiere ancora aperto. Decoratori e indoratori saranno gli allievi dell'accademia di pittura aperta in palazzo Comunale. Alla fine il costo del complesso ospedale-albergo ammonterà a quattro milioni di lire dell'epoca, un milione e seicentocinquanta saranno necessarie all'albergo, senza computare il costo dell'edificio dell'Arsenale donato dal duca ⁴⁷.

Le architetture dell'Albergo, quelle dell'Ospedale e della successiva casa lavoro attorno alla porta di Sant'Agostino sono tra loro collegate in un rapporto che potremmo definire funzionale, per utilizzare il lemma che precisa la più indicativa fra le scoperte estetiche e sociali del Settecento illuminato. Inoltre esse vengono ad avere una evidenza figurativa analoga a quella della chiesa di Sant'Agostino, il Pantheon atestino non è più dominante.

L'abate Felice Antonio Bianchi, segretario del duca, fu per circa venti anni l'anima e l'interprete della politica giurisdizionalista di Francesco III, l'interprete della rivoluzione dei rapporti tra Stato e Chiesa con gli editti sulla Manomorta (14 maggio 1767), sulla parificazione contributiva degli ecclesiastici ai laici (11 luglio 1768), sul controllo dei monasteri e della stampa religiosa, sulla limitazione delle immagini e delle cerimonie di culto, tutte premesse alla promulgazione del *Codice Estense* nel 1771. Nuova è nel ducato, così come a Napoli, a Parma, a Milano, a Venezia, la posizione del clero nello stato; ridotta è l'influenza della Santa Sede e questa influenza ha funzioni e responsabilità nuove ⁴⁸. Francesco III tenta di proporre una soluzione radicale e totale al problema della malattia e della mendicizia. Egli, con Bianchi, è convinto della competenza dello Stato in materia di assistenza e di beneficenza. Fu il suo un errore economico ed anche etico-politico nei confronti della Chiesa e dei privati esclusi, fu un'illusione pagata cara più che dal Bianchi, costretto a dimettersi, dal ducato che dopo il 1773 e in misura radicale dopo il 1780 con Ercole III e con Ludovico Ricci farà il bilancio critico dell'ambizioso progetto di Francesco III in palese contraddizione con

⁴⁷ C. MALMUSI, *Notizie Istoriche*.cit., c. 583. L'importanza strategica dell'intervento è confermata dal fatto che la chiesa di Sant'Agostino era il Pantheon degli Este, cfr. C. CONFORTI, *Il «funeral teatro» a Modena nel Seicento*, in *Barocco romano e barocco italiano. Il Teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. FAGIOLO e M. L. MADONNA, Roma, Gangemi, 1985, pp. 217-227. Sul processo di smilitarizzazione della città: R. GABETTI - C. OLMO, *Alle radici dell'architettura contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 69-71.

⁴⁸ G. SIMONCINI, *La città nell'età dell'illuminismo*, Firenze, Olschki, 1996, p. 31.

quell'opera di restauro della finanza cui almeno a parole il duca affermava di rivolgersi.

Mentre avanza il cantiere dell'Albergo, dopo l'istituzione nel 1762 della Magistratura del commercio e dell'agricoltura, la nuova dogana è ulteriore segno della auspicata ripresa dell'attività economica. Preceduta da un portico di rustici pilastri, è eretta dall'architetto ducale Pietro Termanini (1709-1795) sull'area del distrutto teatro Molza nel palazzo della Spelta. E' direttamente affacciata sulla strada maestra così come l'Auberge per i forestieri sempre affidato allo stesso Termanini (1765). Egli è fra i protagonisti della razionale ristrutturazione della edilizia pubblica operata durante il governo illuminato di Francesco III, è quindi Architetto della città (1780) e Accademico (1786) ⁴⁹. E' ormai necessario allontanare o eliminare gli ostacoli dell'economia inerte e passiva, attivare i mercati con prezzi più remunerativi, creare nuove vie di comunicazione di terra e d'acqua che avvicinassero l'oltre Po all'Appennino e al mare di recente inserito nelle pertinenze Estensi con il matrimonio fra il principe ereditario Ercole e Maria Teresa Cybo, duchessa di Massa e Carrara (1741), considerare il denaro un mezzo di produzione e non solo di accumulo. Francesco III tenta di trasferire nel ducato l'esperienza acquisita in Lombardia come governatore per l'Austria, scontrandosi con i limiti opposti dalla natura dei luoghi (inondazioni e slavine, carestie) e dall'inerzia della tradizione. Ne troviamo conferma nella scelta dell'ubicazione del nuovo cimitero realizzato alle spalle dell'ospedale nuovo entro il perimetro urbano, benché Muratori sconsigliasse le sepolture in città sin dal 1714: dal sopraluogo dell'agosto 1764 era emerso il ristagno delle acque, l'inadeguatezza delle sepolture. Fra i due nuovi progetti subito approntati con la previsione di una collocazione *extra muros*, uno in particolare rispondeva ai requisiti d'igiene richiesti dal collegio dei medici, ma la risposta del duca è negativa per entrambi a causa della lontananza dalla città:

⁴⁹ G. MARTINELLI BRAGLIA, *La nuova dogana: Pietro Termanini e l'architettura illuministica*, in *Il palazzo Comunale di Modena*, a cura di G. GUANDALINI, Modena 1985, pp. 183-185; G. BERTUZZI, *Il rinnovamento...*, cit., I, p. 70. Per l'Auberge: ASCMO, *Cassa Segreta*, n. 28572, Ornato, in *Miscellanea di Ragioneria*, 58/221, p. 44. Cfr. la biografia di L. BOLELLI, in *Gli architetti del Pubblico*, cit., pp. 303-304.

come se fosse da temere per la salute di essa se vi restasse più vicino, quando fra gli altri esempi, che possono addursi contro, e ad esclusione di questo vano timore v'è quello della famosa parrocchia di S. Sulpizio a Parigi numerosa di ben cento ventimila anime, la quale tiene il suo cimiterio dentro alla stessa città, ove poi non è da dubitare, che non si sappiano, e tengono a cuore le regole di sanità, e di buona pulizia. In Milano stesso il Foppone vi sta dentro. Consideriamo inoltre, che un cimiterio così distante sarebbe di gravissimo incomodo, ed accrescerebbe la tetraggine nel trasporto dei cadaveri ⁵⁰.

Le sepolture saranno spostate nella piazza d'armi a ridosso della cittadella, e solo più tardi nel cimitero di San Cataldo.

All'interno del programma di riqualificazione funzionale ed estetica dell'intera città, mentre Massari è coinvolto nei lavori di ristrutturazione del palazzo del Comune, l'architetto ducale Termanini deve occuparsi della stufa per le piante esotiche nel giardino dei Semplici. Quando finalmente nel 1768 l'Albergo dei poveri è aperto, è promulgato l'editto di parificazione fra i beni ecclesiastici e i beni laici per dotare l'istituzione di ulteriori finanziamenti. Tutti i beni acquistati dagli ecclesiastici dopo il 1620 sono sottoposti al pagamento dell'imposta dell'estimo alla stregua dei beni laici; esenti resteranno solo i beni delle chiese parrocchiali, ridotte a sette, e dei patrimoni ecclesiastici. Inoltre dal successivo 1 gennaio tutti gli ecclesiastici con l'esclusione dei Mendicanti, dei Minori Osservanti e dei Riformati saranno sottoposti ai dazi sui generi di consumo come i laici ⁵¹. Sono anni febbrili nel settore delle leggi, nel 1771 è pubblicato il *Codice Civile Estense*, e nel settore dell'igiene si susseguono i piani del conte Calori per la pulizia della città (1769), per la selciatura delle strade (1770), per lo scolo delle acque (1771). Ritornato d'attualità il problema delle sepolture, nel novembre 1771 Ippolito Bagnesi, titolare del Dipartimento del Buongoverno, notifica ai Conservatori della città la volontà ducale di costruire due nuovi cimiteri extraurbani per «la gente volgare, e... i morti di quelle famiglie della città che non avendo sepolcri propri, e gentilizi, dovrebbero essere tumulati nei sepolcri comuni delle chiese civiche» ⁵². Evidentemente la riduzione delle

⁵⁰ ASMO, *Opere pie riunite, Prodotte negli atti dell'Opera Pia Generale*, b. 1077, chirografo del 24 aprile; ASCMO, 1777-1779, *Recapiti a stampa relativi al nuovo cimitero*.

⁵¹ Per l'editto di parificazione: ASMO, *Carteggio dei referendari*, b. 107, 1768, 12 luglio.

⁵² ASCMO, *Prodotte degli atti del consiglio*, 1771, 7 novembre. Sul tema: M. SMARGIASSI, *Genesi del piccone demolitore. Un secolo e mezzo di trasformazioni urbane a Modena (1760-1915)*, «Storia urbana», XIII, 47, 1989, pp. 129-173; M. BULGARELLI, *L'affare delle sepolture a Modena nella seconda metà del XVIII secolo. Questioni mediche, amministrative, tecniche, architettoniche, militari*, «Storia urbana», 51, 1990, pp. 3-41. Ancora inesplorati i *Memoires* in ASMO, *Archivio per*

parrocchie ha provocato l'affollamento dei sepolcri comuni e la loro conseguente insufficienza ha costretto il duca a mutare la sua posizione di rifiuto. Inoltre nel 1767 e nel 1768 la giunta economica milanese aveva promulgato due editti che vietavano le sepolture urbane, anche a seguito della pubblicazione sul «Caffé» di uno scritto di L. Lambertenghi, che sosteneva con argomentazioni di tipo storico e scientifico l'allontanamento delle sepolture dalla città⁵³. Già prima dell'incarico all'ingegnere Giovanni Francesco Zannini erano stati scelti il sito, un terreno nei pressi della chiesa e del convento di San Cataldo, la forma dell'edificio, un recinto rettangolare, ed il tipo di sepolture, grandi arche o camere sepolcrali per centinaia di cadaveri⁵⁴.

In questo processo di laicizzazione anche gli studi con le relative sedi sono coinvolti. Consigliato dal conte camillo Poggi, consigliere di stato, dai marchesi Alfonso Fontanelli e Ippolito Bagnesi, dal conte Bartolomeo Valdrighi, componenti la Deputazione per lo studio di un progetto di riforma universitaria, Francesco III, dopo aver creato l'università a Reggio nel 1752, approva l'apertura dell'università nella capitale negli spazi opportunamente ristrutturati della Congregazione di San Carlo, il cui collegio sin dal 1682 si era qualificato per l'attività didattica e la formazione della classe dirigente⁵⁵ (foto 9). L'orazione di Agostino Paradisi, *Nel solenne aprimento dell'Università di Modena* recitata nella chiesa di San Carlo il 25 novembre 1772, è un piccolo manifesto dell'illuminismo italiano per la fiducia nelle riforme e nella ragione. Paradisi, presidente della classe di Filosofia e titolare della cattedra di Economia Civile, sottolinea la grandezza dell'opera riformatrice del duca, promotore di progresso scientifico e quindi civile.

Se dunque avrò dimostrato esser la edificazione di una Università delle Scienze la più utile opera che un Sovrano far possa, ne seguirà ch'ella sia pur anco la più gloriosa... Che

materie, "Invenzioni, progetti e scoperte", segnalati da M.G. FESTA, *L'architettura dell'Illuminismo a Modena: progetti per l'edilizia di pubblica utilità*, tesi di laurea in DAMS, Università degli studi di Bologna, Anno Accademico 1993-1994, relatrici D. LENZI e M. PIGOZZI.

⁵³ L. LAMBERTENGHI, *Sull'origine e sul luogo delle sepolture*, in «Il Caffé», II, fogli VII-VIII, Brescia 1766, pp. 52-57.

⁵⁴ ASCMO, *Miscellanea di ragioneria*, b. 159, 4 gennaio 1772

⁵⁵ A. BIONDI, *I secoli del San Carlo*, in *Il collegio e la chiesa di San Carlo a Modena*, cit., pp. 27-78.

altro è Ella Utilità se non una porzione della Felicità, e che altro è Ella Felicità se non la Ragione rettamente adoperata? ⁵⁶.

E' ancora una volta il vitale pensiero di Muratori ad animare la scena estense, ora attraverso le parole di Paradisi e la sua consapevolezza che le università con le accademie, i collegi e i giornali sono ambiti sperimentali per il progresso delle scienze e controllabile luogo di formazione per quanti avrebbero in futuro rivestito incarichi di responsabilità.

Per dotare l'università delle risorse e di una strumentazione scientifica adeguata assieme ai beni dei soppressi gesuiti (tre milioni e mezzo di lire modenesi), il duca le assegna parte del giardino ducale per gli studi di botanica e il nuovo orto progettato da Giuseppe Maria Soli (1772), il teatro anatomico contiguo all'ospedale eretto secondo il disegno di Lorenzo Toschi suggerito dall'anatomista Antonio Scarpa (1775) (foto 10,11,12), e il museo di Storia Naturale (1786), luoghi non già di curiosità e di meraviglia, ma di lavoro, di studio, di sollecitazione didattica ⁵⁷. Quattro sono le classi, o facoltà: Teologica, Legale, Medica, Filosofico-Artistica comprensiva della cattedra di Architettura civile e militare. Francesco III affida l'insegnamento ad Angelo Scarabelli Pedocca (1742-1811), capitano degli ingegneri ducali, sovrintendente alle fabbriche, alle strade e ai ponti, studioso aggiornato di architettura militare. L'importanza della classe Filosofico-Artistica aumenterà con la creazione del triennio per raggiungere i gradi di ingegnere-architetto, di perito agrimensore e stimatore, di ingegnere idraulico (1816). L'istituzione modenese non cancella quella reggiana esistente già da un ventennio presso il Seminario cittadino; vi scompaiono i soli insegnamenti medici, equiparati a quelli di Modena restano Filosofia, Geometria, Teologia dogmatica, Teologia morale e Istituzioni civili ⁵⁸.

L'architetto bolognese Francesco Maria Tadolini affianca negli studi

⁵⁶ A. PARADISI, *Nel solenne aprimento dell'Università di Modena*, Modena 1772, p. 6. Cfr. C.G. MOR - P. DI PIETRO, *Storia dell'Università di Modena*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 91-108, per la riforma e l'ordinamento interno; pp. 451-459, per la sede. Cfr. M.F. SPALLANZANI, *Per una storia delle idee scientifiche nelle istituzioni culturali*, in *Reggio e i Territori Estensi*, cit., II, pp. 399-431; G. BERTUZZI, *Il rinnovamento edilizio*, cit., II, 1982, pp. 99-124.

⁵⁷ Per il teatro anatomico: ASMO, *Periti agrimensori*, Lorenzo Toschi, b. 78, fasc. 24. Per la biblioteca e l'istituzione del Magistrato sopra gli studi: ASMO, *Cancelleria Ducale*, Decreti e chiroграфи sciolti 1771-1775, b. 13.

⁵⁸ ASRE, *Atti del liceo di Reggio*, Serie I; O. ROMBALDI, *L'istruzione superiore in Reggio dal 1750 al 1861*, Reggio Emilia, AGE, 1955.

progettuali il reggiano Andrea Tarabusi cui alla fine compete il progetto definitivo; dal 1774 subentrerà l'architetto civile Gio. Francesco Zannini, consulente il presidente della Facoltà Medica, Michele Rosa⁵⁹. Concordano nel rifiutare quale sede palazzo Foresto: alla secolare e sperimentata utilizzazione didattica degli spazi del collegio si univa la possibilità di limitare l'ingerenza religiosa nella formazione della classe dirigente il ducato.

In questo ottavo decennio, ricco più di altri di esiti illuministici, è decisa la costruzione dell'Archivio notarile dell'omonimo Ducato (foto 13,14). Lodovico Bolognini, allora - e sino al 1776 - architetto del Pubblico responsabile dell'edilizia pubblica e privata della città, lo propone significativamente affiancato al palazzo Comunale, entrambi affacciati su piazza Grande come i palazzi del Monte e delle Notarie, tutti ristrutturati dal Bolognini stesso⁶⁰. Conservate a pianterreno le cinque camere per gli esecutori del Bargello, le due botteghe con magazzini più una terza per l'appaltatore del dazio della piazza, la nuova sala al primo piano richiese la creazione di un nuovo scalone e la ridefinizione della facciata secondo stilemi neorinascimentali, gli stessi del palazzo del Monte di Pietà e del palazzo delle Notarie. Il progetto, confermato dal modello ligneo di Giovanni Benassi, ha pianta ellittica con gli intercolumni occupati dai rampari e dalle scaffalature inclinate, le stesse che in occasione del congresso Centumvirale del 1796 saranno sostituite da tribune su tre piani. Le doriche colonne libere si propongono funzionali all'architettura di servizio. L'ingegnere architetto, formatosi non già nell'ambito dell'Accademia Clementina, ma presso l'Istituto delle Scienze bolognesi, è in questi anni anche progettista della strada che da Reggio attraverso il passo del Cerreto doveva portare in Lunigiana per rinvigorire gli scambi commerciali. Nel 1778 cura l'edizione de *Il Muratore reggiano*, conferendo alla riflessione sull'architettura un carattere civile ed un fine pratico, una dimensione politica⁶¹.

⁵⁹ ASMO, *Archivi per materie, Istruzione pubblica*, F 2, fasc. 2, lettere del conte Camillo Poggi, interlocutore per il duca, e parere negativo di Tadolini e Tarabusi alla proposta di palazzo Foresto. Per le piante: ASMO, *Mappario Estense, Genio Militare, Fabbriche*, C 45, nn. 21-22; *Mappario Estense*, Serie Generale, 45 b/c; ASCMO, *Amministrazione del Patrimonio Studi*, anno 1774, I semestre; anno 1776, I semestre.

⁶⁰ ASRE, *Recapiti alle Riformazioni*, n. 114, 26 ottobre 1772; vedasi anche i numeri 34, 132, 11, 131, 77; *Gli architetti del Pubblico*., cit., pp. 72-74.

⁶¹ M. PIGOZZI, *Gli architetti del Pubblico*., cit., pp. 7-28.

La lucida fase di illuministica edificazione in base a criteri d'utilità e di razionalismo figurativo ha una parentesi celebrativa nella capitale con l'erezione della statua in onore di Francesco III decisa dalla Comunità in quella che abbiamo chiamato piazza della Ragione, in strategica posizione laterale, presso la facciata dell'Albergo dei Poveri (foto 15). La scultura, opera dell'abate carrarese Giovanni Antonio Cibei, fu colà collocata per volere della Comunità (1774). Sul basamento del monumento equestre la dedica a Francesco III lo ricordava per aver esteso i confini dello Stato e aperto le vie Giardini e Vandelli verso l'Appennino e la Toscana, rinnovata ed abbellita la città, riformato le leggi, stimolato gli studi e *ad pauperes excipiendo alendosque/Amplissimis aedibus extructis/Reipublicae commodo*⁶².

Alla morte di Francesco III nel 1780, il nuovo duca, Ercole III, continua in quell'opera di laicizzazione e di riorganizzazione delle città e del territorio, che il padre con grande tempismo aveva iniziato, solo ora riscontrabile anche nella maggior parte degli stati italiani. Nel 1782 egli fece colmare le fosse della Cittadella pentagonale ed abbassarne i bastioni per includerla nel percorso del pubblico passeggio sulle mura. Una nuova voce, *Giardini e passeggi*, è inserita nel bilancio della Comunità, testimonianza dell'attenzione al *loisir* e indice della volontà di stabile programmazione degli interventi in questo settore, in un tempo pacificato che rende inutili militarmente le mura perimetrali i centri urbani⁶³. Però, come ha notato Giorgio Montecchi,

⁶² ASCMO, *Registri di spese per la statua equestre*, 1774, in *Miscellanea di Ragioneria*, 76/237, p. 51; 77/239; A. PALMIERI, *Memorie...* cit., pp. 38 e 40. La statua equestre era ritornata di moda con il monumento a Luigi XV su disegno di Bouchardon, progettato nel 1748 ma concluso solo nel 1772, appena due anni prima dell'iniziativa modenese; cfr. *La statue équestre de Louis XV. Dessins de Bouchardon, sculpteur du Roi, dans les collocations du Musée du Louvre*, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1973. Per lo scultore carrarese: S. Rudolph, *L'Abate Giovanni Antonio Cybei: primo direttore dell'accademia carrarese e statuario per le corti di San Pietroburgo, Massa e Modena*, in *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, atti del convegno di Pisa, a cura di R.P. CIARDI - A. PINELLI - C.M. SICCA, Pisa, Domus Galilaeana, 1991, pp. 99-118. Il monumento sarà distrutto nel 1796 all'arrivo dei francesi: ASCMO *Miscellanea di ragioneria*, 101/263, p. 63, per le spese da affrontarsi nel levare la statua. Cfr. L. RIGHI GUERZONI, "Al padre ottimo della Patria, al restitutore della pubblica felicità"; il monumento equestre di Francesco III in *Modena Capitale*, in «Atti e memorie della Deputazione di Storia patria», XI, XIX (1997), pp. 221-244.

⁶³ *Natura e cultura urbana a Modena*, Modena, Panini, 1983, pp. 251-267. G. SIMONCINI, *La città nell'età dell'illuminismo...* cit., pp. 167-191.

Il nuovo duca e i suoi funzionari, dopo che furono allontanati molti degli uomini che avevano contribuito alle riforme istituzionali del decennio precedente, si impegnarono in un giuseppinismo spinto che fece decisamente spostare l'ago della bilancia in favore dell'iniziativa ducale nei settori della cultura e dell'assistenza ⁶⁴.

Non solo, si intensificano i segni rappresentativi di questo potere. Lo vediamo per esempio a Modena con l'assestamento di parte del palazzo ducale, a Reggio allorché nel 1783 il duca decide di far costruire a spese del Comune il palazzo del Governo e per la residenza del Governatore, del Comandante delle Armi e del Maggiore di piazza sono ristrutturati gli ambienti del convento di San Pietro Martire in Ghiara, dopo l'allontanamento delle comunità dei religiosi, qui e altrove privati degli stabili e dei terreni per riconvertirli alle nuove esigenze e accrescere con le tasse l'introito dell'erario pubblico ⁶⁵.

Per meglio agire sul controllo della formazione e della cultura, ricordando anche la maggior richiesta di artisti impegnati nelle opere di ammodernamento delle residenze urbane e non nel territorio del ducato, è decisa l'istituzione della Scuola di Belle Arti, poi Accademia (dal 1790), con gli insegnamenti gratuiti di disegno, di pittura e di architettura negli spazi già dell'Inquisizione presso il convento di San Domenico e vicino al palazzo Ducale (foto 16). Vi insegnerà Giuseppe Maria Soli (1745-1822), prima quale "Pubblico professore di architettura civile, di disegno e di pittura", quindi direttore sino al 1821 ⁶⁶. Suo il progetto di trasformazione della sede conventuale, il cortile ad esedra e la collocazione in facciata della statua di Saturno, un marmo del secolo XVI già nella villa d'Este di Tivoli. Subito sollecitati fra il 1786 e l'anno seguente sono gli scambi con l'accademia parmense di Belle Arti e l'Albertina di Torino, gli acquisti per la biblioteca e

⁶⁴ G. MONTECCHI, *Aziende tipografiche*...cit., p. 74.

⁶⁵ *Il palazzo ducale*, a cura di W. BARICCHI, Reggio Emilia, Tecnograf, 1989.

⁶⁶ Per una prima conoscenza del fondo Soli: F. MISSERE FONTANA, *Relazione sulla schedatura del fondo G. Soli. L'Archivio di famiglia*, in «Atti e memorie della Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti di Modena», s. VII, vol. VIII, 1990-91, pp. XXXIII-XXXVII e s. VII, vol. IX, 1991-92, pp. XXXVII-LVIII. Cfr. la biografia di L. BOLELLI, in *Gli architetti del Pubblico*...cit., pp. 301-302; D. GRANA, *L'accademia modenese di Belle Arti*, «Atti e memorie della deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi», s. XI, VIII(1986), pp. 313-331; A. COCCIOLI MASTROVITI, *L'Accademia di Belle Arti di Modena*, in *L'architettura nelle accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, a cura di G. RICCI, Milano, Guerini, 1992, pp. 353-362.

la gipsoteca dallo scultore Giuseppe Franchi a Milano, dalla famiglia Farsetti a Venezia; è acquistata anche una statua anatomica riferita ad Ercole Lelli ⁶⁷. I concorsi per saggi d'architettura furono banditi subito. Sospesi nel periodo napoleonico, riprenderanno nel 1818 grazie alle sollecitazioni di Soli. Vi risultano vincitori, o concorrenti segnalati per merito, Eugenio Vandelli, Antonio Stanzani, Cesare Costa, gli architetti attivi nei cantieri del secolo XIX.

Alla metà degli anni ottanta altissimo è il numero dei poveri che affollano le città e indifferibile appare la riforma del sistema assistenziale. A Reggio su 17000 abitanti, quasi cinquemila sono gli indigenti. Lodovico Bolognini prepara un piano di riforma del sistema assistenziale: propone di trasformare l'albergo dei poveri in albergo delle arti, non più luogo di ricovero e di degenza, ma officina di lavoro, sull'esempio degli uffici di carità francesi, una sorta di manifattura per la lavorazione del lino e della canapa, dei cordami, delle carte da gioco, delle tele incerate. Concepisce l'emancipazione in termini non di aiuto e di assistenza, ma di incentivi nell'ambito del sistema produttivo. Inoltre suggerisce di mettere in ogni chiesa delle cassette per le elemosine ai poveri sollecitando il volontariato individuale, ma soprattutto di far prevalere il principio dell'assistenza domiciliare rispetto a quello della reclusione generale ⁶⁸. Il suo piano non è accolto, ma l'anno successivo l'economista Ludovico Ricci fa sua la proposta di riforma degli istituti Pii. Era ormai opinione diffusa che:

vero povero sarà quegli che è così sfornito di forze e di ajuti che non può provvedere in verun conto al proprio sostentamento, e per lo contrario mentitore sarà quegli che non è privo di forze o di ajuti per procacciarselo ⁶⁹.

⁶⁷ ASCMO, *Patrimonio degli studi*, 1787 e 1789-1790; ASMO, *Patrimonio degli studi*, F 38; IBIDEM, *Mappario Estense, Genio Militare, Fabbriche*, C 47; Modena, Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti, carte Soli, cart. 1, fasc. 8.

⁶⁸ ASMO, *Manoscritti della Biblioteca*, n. 219, "carte Bagnesi Munarini, Promemoria di Lodovico Bolognini," 1 febbraio 1786. I problemi relativi alla disoccupazione dei filatori e allo stato di mendicizia dei contadini urbanizzati sono testimoniati anche dal suo *Dialogo fra due cittadini reggiani, Sulpizio e Nestore*, in ASRE, *Archivio del Comune, Carteggi, Copialettere di L. Bolognini, Affari diversi di ufficio*, 1787-89, cc. 52-90.

⁶⁹ *La Riforma degli Istituti Pii della città di Modena*, Modena, Soliani, s.d. [1788]. Per la situazione reggiana: ASMO, *Giunta Suprema di Giurisdizione Sovrana*, b.148. Rimasta manoscritta la *Riforma degli Istituti Pii della città di Reggio*, furono pubblicate le risposte del sovrano: *Riforma delle Opere Pie di Reggio ordinate da Ercole III*, Reggio Emilia, Davolio, 1789. Il

Con l'aggravarsi della situazione economica per il calo della produttività, sia nelle campagne sia nelle manifatture, per gli ostacoli al libero mercato e per la politica dei bassi salari, evacuato l'albergo, se ne riadatteranno i locali per trasformarli in sale da lavoro per una manifattura di veli all'uso di Bologna e l'amministrazione dell'Opera Pia Generale sarà ripartita in tre aziende: Ospedale, Albergo, Ritiro. La prima, oltre a gestire l'ospedale civile e militare, si occuperà della cura dei celtici, della custodia delle puerpere e degli esposti, degli ospedali per dementi di Modena e di Reggio, del cimitero suburbano di San Cataldo. La seconda amministrerà l'Albergo stesso, i collegi di San Bernardino e Santa Caterina, la collegiata e la chiesa della Pomposa, il Monte di Pietà, elargirà sussidi alle Arti, nonché ai cronici e agli invalidi. Infine l'ultima gestirà il Ritiro delle dame, che aveva sostituito il collegio di San Geminiano, distribuirà gli assegni ai parroci e ai cappellani, le doti alle ragazze da marito, i sussidi ai vergognosi, le pensioni al clero regolare e le rendite vitalizie. Perno dell'intervento è la trasformazione dell'Albergo dei Poveri in Albergo delle Arti, luogo non più di assistenza, ma di "sussistenza" secondo la denominazione di Milizia e la sua individuazione degli edifici di servizio pubblico ⁷⁰ (foto 17); vi erano stimolati l'apprendimento e l'esercizio di arti e mestieri per il «vantaggio dei poveri e il lustro della città». La già esistente manifattura di panni fu ampliata per la produzione di drappi e di lustrini e furono aggiunte le fabbriche di «veli» in collegamento con il porto di Livorno e i suoi mercati, di carrozze, di battitura dell'oro e dell'argento.

L'operazione non diede i risultati sperati; solo 225 furono i disoccupati impegnati e costarono nel decennio 1788-1798 la somma di tredicimila zecchini; i sussidi saranno sospesi con l'arrivo dei francesi ⁷¹. L'aumento della popolazione, le inadeguate possibilità di lavoro, le carestie e la relativa scarsità di rifornimenti alimentari sono le cause strutturali dell'accrescersi della povertà nella seconda metà del '700. Nel 1723 Muratori, nel suo *Della Carità cristiana in quanto essa è amore del prossimo*, aveva sottolineato la necessità di distinguere fra coloro che meritavano l'assistenza e i poveri e i mendicanti in buona salute che approfittavano della carità per evitare di lavorare. I

passo è tratto da *Riforma degli Istituti Pii della città di Reggio*, c. 71, in ASMO, *Giunta Suprema*, cit.

⁷⁰ F. MILIZIA, *Principi di architettura civile*, Finale 1781, edizione consultata in *Opere complete riguardanti le belle arti*, Bologna, Cardinali e Frulli, VI, 1827, pp. 324-326 e pp. 63, 258 e sgg.

⁷¹ ASMO, *Giurisdizione Sovrana*, b. 168 ter e b. 164.

mendicanti di professione, ma sani, i vagabondi, i finti storpi e ciechi, gli sciami di bambini che approfittavano della compassione e delle risorse delle istituzioni di beneficenza dovevano essere curati dalla loro pigrizia e obbligati a lavorare. Ludovico Ricci, consapevole che «i soccorsi non sono che facilità di sussistenza, e però sono principal cagione delle costanti torme de' poveri»⁷², propone di ridurre il numero e le entrate delle istituzioni sollecitando l'assistenza a domicilio, di sorvegliare l'amministrazione, di fornire istruzione e insegnamento teorico allo scopo di formare cittadini utili alla comunità e produttivi. Come Bolognini identificava la povertà con l'inoperosità. L'anno dopo, il 14 marzo 1789, Giovanni Paradisi, seguace come il padre Agostino delle teorie fisiocratiche, presenta al Consiglio d'Economia il suo *Delle cause principali della mendicizia a Reggio*⁷³. L'origine del problema è da ricercarsi nel calo della produttività delle campagne, egli sostiene, nella mancanza di libertà nei commerci e nelle arti, nella politica dei bassi salari, nella presenza eccessiva di una struttura pubblica. La ricchezza di una nazione, ricorda, è legata alla produzione agricola, ma anche ai commerci. Il loro sviluppo favoriva l'arricchirsi di un ceto diverso da quello aristocratico dei proprietari terrieri, cioè il ceto borghese. Invece, rifiutata anche la sua proposta, alla mancanza di sbocchi occupazionali era conseguente l'accattonaggio, punibile con l'arresto o con l'internamento forzato dal 1812 nell'ospedale dei Cronici allestito in alcuni ambienti al primo piano dell'Albergo delle Arti, oltre il cortile principale. Si stava avviando la trasformazione dello stato patrimoniale in stato-apparato o stato-istituzione.

I ponti in pietra per le porte delle città e quelli sul Crostolo presso Reggio, sul Secchia e sul Panaro presso Rubiera e Sant'Ambrogio, rinsaldarono il già attivo legame tra pianificazione urbanistica e territorio. Soprattutto l'Albergo delle Arti e l'apertura a Modena della scuola - casa - lavoro eretta fra il 1790 e il '92 attorno e sopra la porta di Sant'Agostino, per fornire istruzione e insegnamento tecnico a cittadini utili alla comunità e cooperanti, imprimono una svolta importante nella politica economica di Ercole III (foto 18,19,20). Giuseppe Maria Soli, il pittore e architetto vignolese già allievo alla Clementina di Bologna grazie all'interessamento del conte Cesare Malvasia, quindi alla romana accademia di San Luca e attuale

⁷² L. RICCI, *La riforma degli Istituti...* cit., p. 35.

⁷³ ASMO, *Giurisdizione Sovrana*, b. 148; G. ANCESCINI, *Il secolo dei Lumi. Le riforme*, in *Storia illustrata di Reggio Emilia...* cit., pp. 273-288.

direttore dell'Atestina di Modena, è il responsabile dei progetti e il direttore dei lavori di costruzione, affidati nel cantiere di Sant'Agostino a Gaetano Pratesi, capo giardiniere ducale, e a Pietro Termanini. L'edificio sa unire alla saldezza compositiva, al rigore geometrico e alla razionalità dell'inserimento nel contesto urbano l'enfasi storica dell'ordine dorico e il nostalgico andamento curvilineo della palazzina di Vigarani ai giardini. Esso è «al suo interno adattato a comodo uso di molte famiglie, le quali vivendo separate l'una dall'altra abitano assai bene e godono di un'aria sanissima», scrive il contemporaneo Palmieri ⁷⁴. In anni recenti la costruzione è stata definita «una sorta di piccolo falansterio, di città utopica» in cui attraverso l'architettura si è pensato di poter guidare razionalmente e quindi moralmente, l'esistenza di una piccola comunità di 42 famiglie destinata a fornire all'Albergo la maniera più comoda per promuovere l'esercizio delle arti ⁷⁵. Costata allo Stato la somma di 345.000 lire, nel 1793 la Camera Ducale la cederà all'amministrazione dell'Albergo stesso in cambio delle pensioni percepite dal convento dei soppressi Minori Conventuali di San Francesco. Girolamo Tiraboschi nel dettare l'iscrizione commemorativa dell'iniziativa ne aveva evidenziata con le finalità estetiche quelle civili, le stesse che al tempo di Francesco III nel 1778 avevano suggerito fuori porta, a nord-est oltre il quartiere di Terranova, il progetto inattuato del villaggio operaio per 800 persone da impegnarsi nella produzione della seta ⁷⁶. Muratori sin dal primo Settecento, nei *Rudimenti di filosofia morale per il principe ereditario di Modena* (1713), aveva individuato nello sviluppo del commercio e dell'arte della seta, oltre che nel miglioramento dell'agricoltura, le auspicabili

⁷⁴ A. PALMIERI, *Memorie...*, cit., p. 48.

⁷⁵ G. MOROLLI, *Giuseppe Maria Soli, architetto modenese (1745-1822)*, in *Architettura in Emilia Romagna dall'Illuminismo alla Restaurazione*, Firenze, 1977, pp. 116-117; G. PANINI, *Porta S. Agostino e dintorni, Fotocronache modenesi*, I, Modena, Panini, 1993; G. BERTUZZI, *Modena scomparsa. L'abbattimento delle mura*, Modena, Aedes Muratoriana, 1990, pp. 83-89; ID., *Le grandi opere murarie del Settecento*, in *L'arte muraria a Modena. Storia di uomini e di pietre*, Modena, Aedes Muratoriana, 1993, pp. 141-148, per le riproduzioni della porta a p. 147, foto 56 e 57. L'edificio sarà distrutto nel 1911-12. Notizie dello studio fotografico di Ferruccio Sorgato (1872-1932), cui sono riconducibili alcune delle foto presentate, sono rintracciabili in *Antiche fotografie delle collezioni civiche modenesi*, presentazione di A. EMILIANI, testi di R. RUGGERI, Modena, Comune di Modena, s.d., pp. 108-109.

⁷⁶ ASMO, *Camera Ducale, Acque e strade*, b. 120, "Case operaie"; Cfr. C. GHIELFI, *Il verde pubblico dalla fine del Settecento alla fine dell'Ottocento*, in *Natura e cultura...*, cit., p. 280; V. VANDELLI, *L'ultimo volo...*, cit., p. 151 e 160, nota 5.

basi della politica economica estense. E' ormai troppo tardi quando le sue riflessioni acquistano una dimensione civile ed un fine pratico.

I riflessi sulla forma urbana

L'architettura pubblica nel Ducato Estense è una faccenda politica. Mentre la prima metà del Settecento ha visto tra una guerra e l'altra interventi sporadici che raramente hanno inciso sul tessuto urbano, gli ultimi decenni del secolo hanno riportato l'attenzione sulla città ed affrontato temi innovativi per l'assetto urbanistico, ancora oggi attuali. A città tradizionali, strutturate sulla base della sovranità e della guerra e centralizzate sul palazzo del sovrano, sebbene in posizione periferica, attraverso la razionalizzazione urbanistica promossa da Francesco III, secondo il modello teresiano e gli auspici di Muratori precocemente informato delle esperienze europee, si è tentato di opporre a Reggio e a Modena città polifunzionali. Mediante specifici interventi urbanistici e architettonici, le si è rese attente alle funzioni urbane di pace, al prosciugamento delle fosse della cittadella, all'allargamento delle strade e alla loro pulizia, all'allontanamento delle sepolture per garantire la salubrità dell'aria, ai baluardi trasformati per il nuovo divertimento delle passeggiate, all'arsenale sostituito dall' Albergo dei Poveri, alla ricerca scientifica e alla didattica artistica nei collegi, nelle università, nelle accademie.

Se esaminiamo le città estensi in base ai quattro elementi che Milizia nel 1781 utilizza nella sua valutazione delle risposte alle esigenze di bellezza, di comodità e di funzionalità, cioè gli ingressi con piazze, le strade con un percorso principale rettilineo ed ortogonali laterali, le piazze centrali e periferiche diversificate negli usi, gli edifici pubblici costruiti, risultano a Modena e a Reggio risposte concrete. Purtroppo alla carità religiosa si è trovata l'unica alternativa della gestione paternalista della rete assistenziale per ragioni sanitarie, umanitarie, demagogiche. Il paternalismo era compensato dal serbatoio quasi inesauribile di mano d'opera a basso prezzo. Non si è saputo opporre a livello istituzionale un programma di sviluppo produttivo e troppo tardi gli edifici per l'assistenza sono stati trasformati in manifatture. Le prospettive iniziali erano ampie e l'ospedale nel 1753, e il Codice Estense nel 1771, e la nuova università nel 1772, ben collocarono il ducato sulla strada del rinnovamento civile, auspicata, sollecitata ed avviata da Muratori. Quando ha evocato le arti, abbiamo già ricordato che questo

accade di rado ma ciò non toglie incisività al suo pensiero, ha sottolineato la loro concordanza col buon governo:

Quanto più crebbe la coltura dell'arti e scienze, tanto più si andarono ripulendo i costumi, calarono i vizi, crebbe il savio e ben regolato Governo e la Pietà ⁷⁷.

Ricercata la connessione tra le arti belle e quelle meccaniche, nel capitolo conclusivo del suo scritto *Della pubblica felicità*, capitolo di interesse urbano, ha riunito i temi del decoro, della proprietà, della schiettezza espressiva, della funzione civile, della sanità pubblica, dell'equilibrio politico tra capitale e territori. Mentre a Venezia Lodoli univa strettamente la categoria del diletto a quella dell'utile, Muratori scriveva:

Altre arti ci sono, che servono solamente al diletto de gli occhi, come la pittura e la statuaria, e dell'udito, come la musica, pur tale è il merito d'esse, che se n'ha da lodare, anzi da desiderare l'uso in qualsivoglia ben regolato governo. Lo stesso diletto ch'esse porgono, mirato per altro verso, dee, siccome io diceva, appellarsi pubblico bene; perciocché un bene appunto è il conservar le fattezze de gli uomini per santità rinomati, de' principi e d'altre persone illustri; e a chi non sa leggere, s'ha da far leggere i fatti degli antichi e de' moderni su le tele e nelle statue ⁷⁸.

Egli ha affrontato il problema della felicità con un taglio etico civile e ha privilegiato la funzione non privata ma pubblica delle arti. Ponendo le basi del rapporto arte - storia, Muratori ha introdotto una nuova prospettiva d'indagine nella storiografia artistica, ha offerto la possibilità di applicare alle arti figurative i due criteri che guidano il suo operato: la metodologia del vero e il principio della cooperazione intellettuale, ha sottolineato la necessità di collocare le arti figurative nella rete delle relazioni storiche, vi ha individuato una via di esplicazione civile, di pubblico bene. Ma, come abbiamo visto, le vecchie strutture socio economiche sono state toccate solo in minima parte dal suo pensiero. Con Ercole III è prevalsa l'iniziativa ducale proprio in quei settori della cultura e della vita civile più segnati dalle riforme di Francesco III. La sistemazione del tratto urbano della via Emilia

⁷⁷ L.A. MURATORI, *Della pubblica felicità*, cit., p. 38.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 89-90. Per una più ampia articolazione del tema e per il regesto relativo rimando al mio saggio: *L'edilizia pubblica nel Ducato Estense da Francesco III a Ercole III. La laicizzazione della scena urbana*, in *L'edilizia pubblica nella città dell'illuminismo*, a cura di G. SIMONCINI, Firenze, Olschki, 2000, II, pp. 463-510.

ha evidenziato a Modena e a Reggio il proporsi della città come fonte di rendita fondiaria e di accumulazione di capitale. Quasi tutti i negozianti e gli stessi ebrei hanno comprato terreni e case, sottraendo alle manifatture e al commercio la maggior parte dei capitali. Verso il 1790, quando più ampia sembrava la vittoria sui privilegi ecclesiastici, proprio allora le concessioni egualitarie della Rivoluzione francese hanno imposto una nuova solidarietà tra il duca e gli apparati della chiesa prima ostili e anche per questo inefficaci nella direzione della pubblica felicità. Napoleone troverà nel ducato i giovani professori, gli avvocati, i medici, i funzionari capaci di gestire l'amministrazione pubblica e pronti ad inserirsi nella nuova realtà statale da lui creata. I Valdrighi (Bartolomeo e Luigi), i Loschi (Pellegrino Nicolò e Ludovico Antonio), i Paradisi (Agostino e Giovanni), già illuminati servitori devoti di Sua Altezza saranno i suoi entusiasti funzionari, di nuovo alla ricerca della pubblica felicità. Entrambe le città già alla fine del Settecento mostrano la relazione fra la decisione degli interventi pubblici, i dispositivi di gestione urbana della popolazione crescente e i primi segni di presenza industriale. La città rafforza il suo ruolo nel sistema produttivo, anche in relazione al nuovo rilievo delle rendite di speculazione edilizia assicurate dagli interventi di ristrutturazione lungo il tratto urbano della via Emilia e le nuove vie aristocratiche: corso Canalgrande e via Ganaceto a Modena, il corso della Ghiara a Reggio. Tali interventi rinnovano il volto della città e assicurano quelle rendite fiscali su cui ora il sovrano basa il suo potere. Le irregolarità cancellate erano architettoniche ma anche tributarie. La funzione economica della città diventerà sempre più forte nel corso dell'Ottocento e la conciliabilità fra la città come organismo produttivo e il suo organizzarsi come servizio sociale, auspicata da Muratori, tentata da Paradisi e da Ricci, apparirà sempre più difficile.



Fig. 1. Ludovico Antonio Muratori, olio su tela di Anonimo del secolo XVIII (BOLOGNA, ACCADEMIA DI BELLE ARTI, inv. 445, mm 682x520).

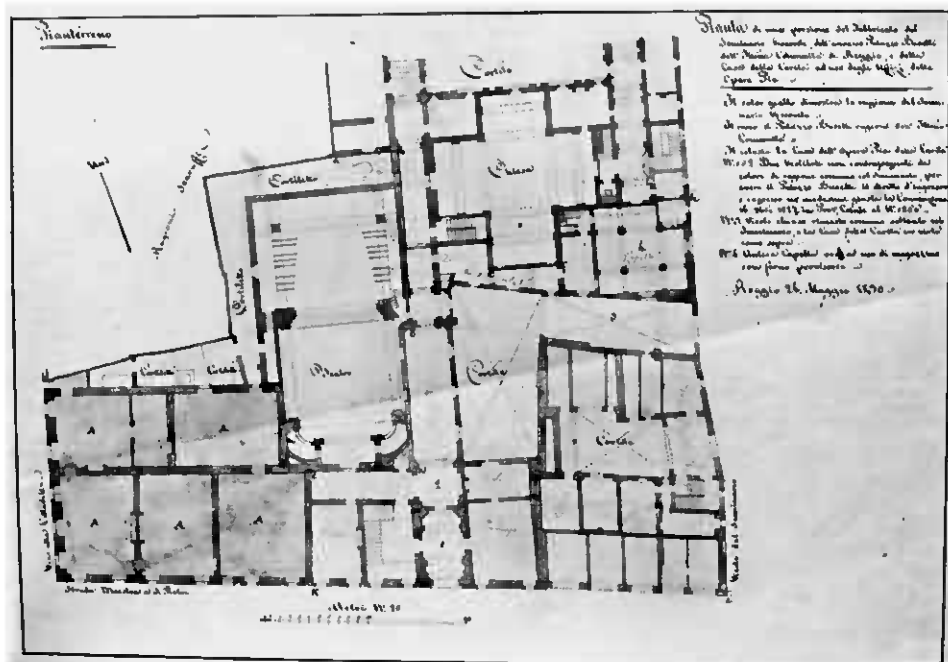


Fig. 2. Reggio Emilia, Università in palazzo Busetti e nel collegio-seminario, pianta al pianterreno (ASRE., *Archivio Marchelli, mappe e disegni*, 2213).

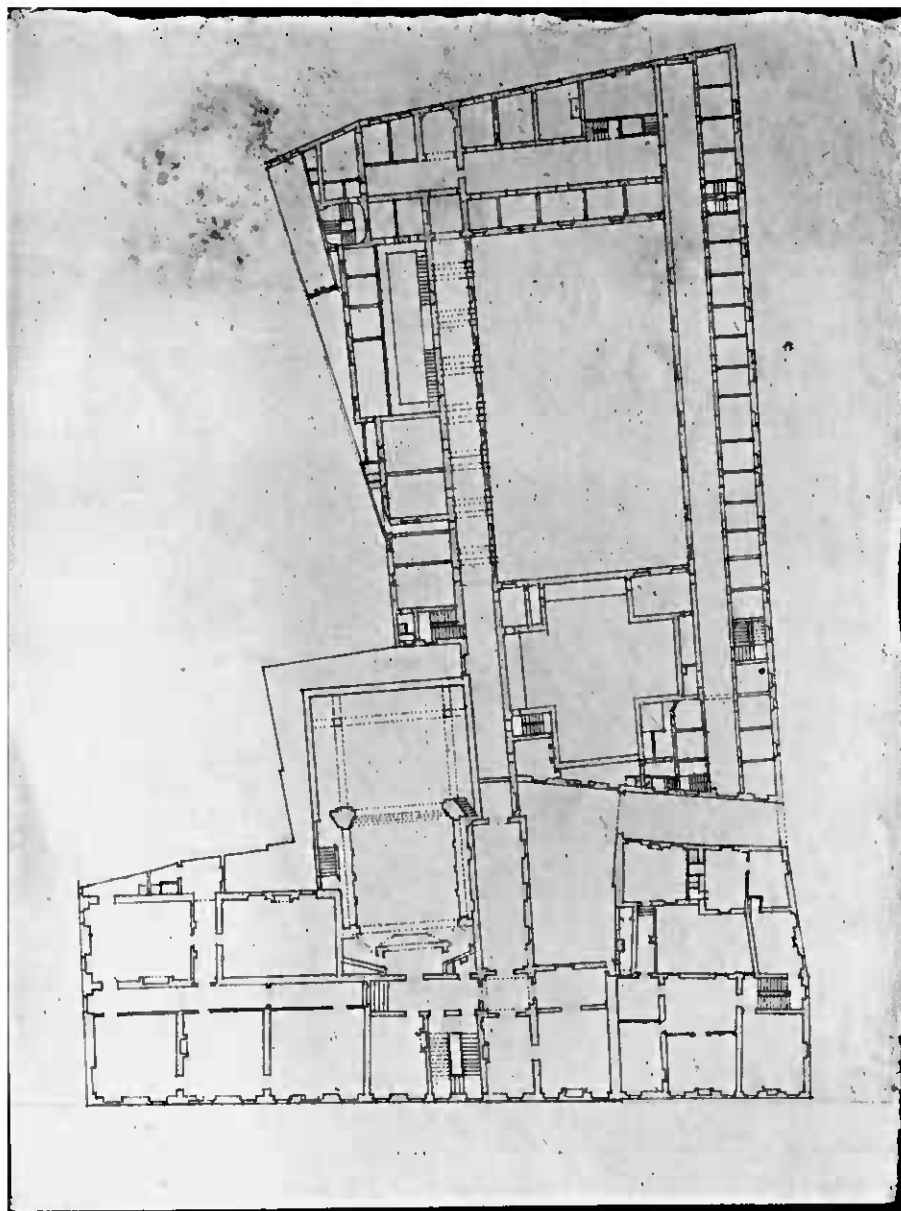


Fig. 3. Reggio Emilia, Università in palazzo Bussetti e nel collegio-seminario, pianta al primo piano (ASRE, *Archivio Marchelli, mappe e disegni*, 2216).

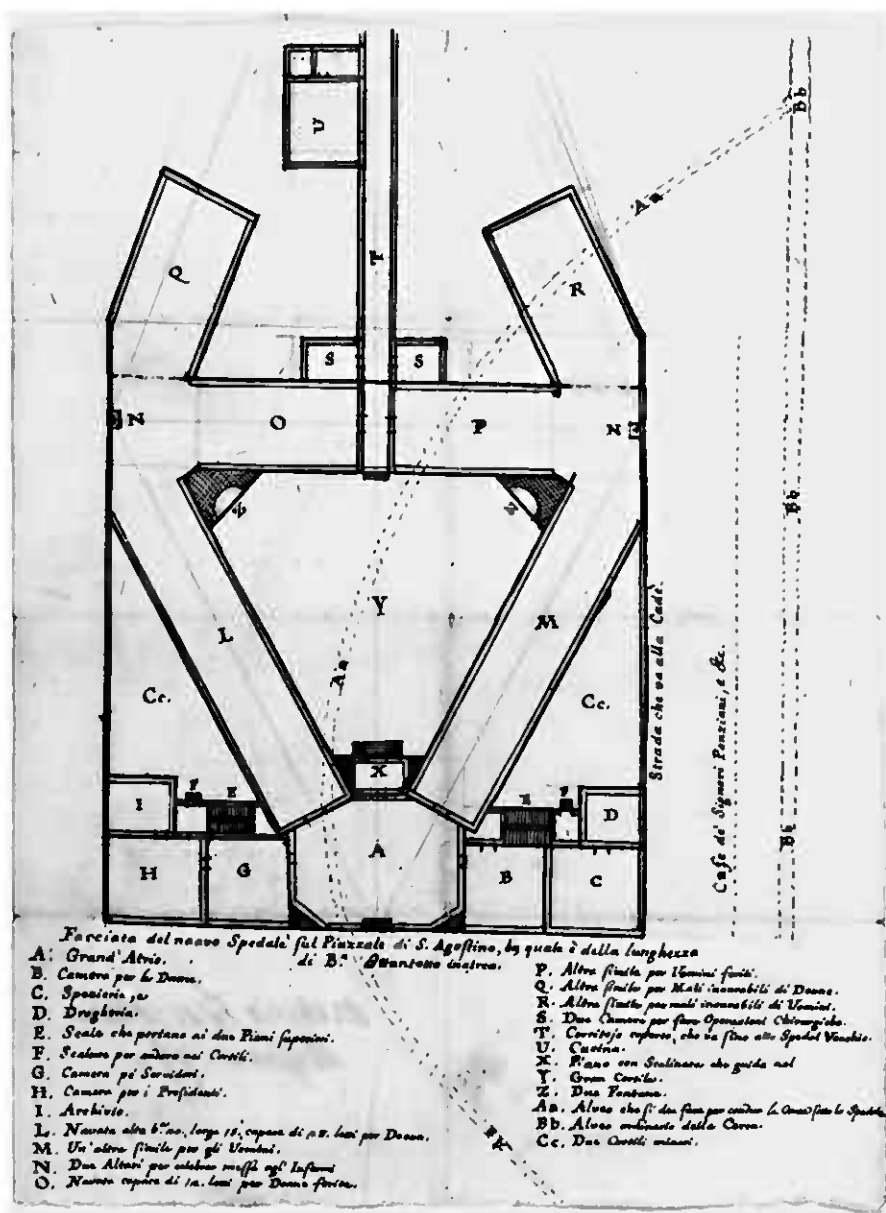


Fig. 4. Modena, Ospedale, pianta (ASMO, Archivio privato Boccolari, F 19, mazzo 97).

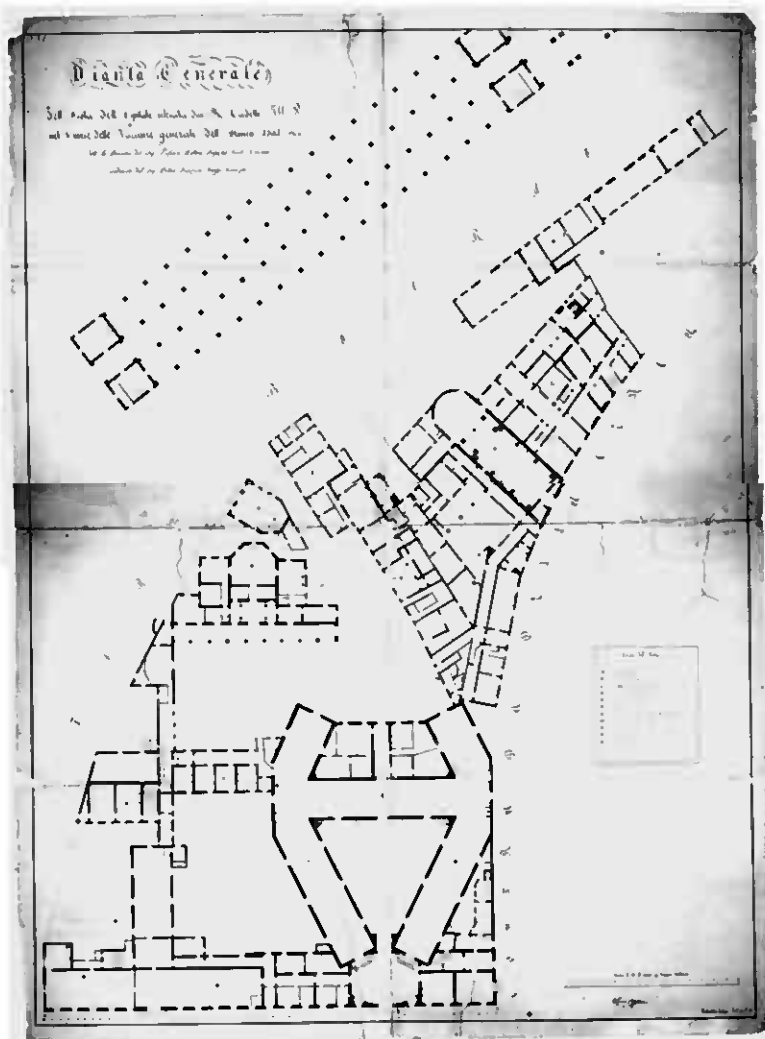


Fig. 5. Modena, Ospedale, *Pianta Generale dell'Isola dell'Ospitale* rilevata dai cadetti, 1835 (ASMO, *ECA mappe*, n. 192).

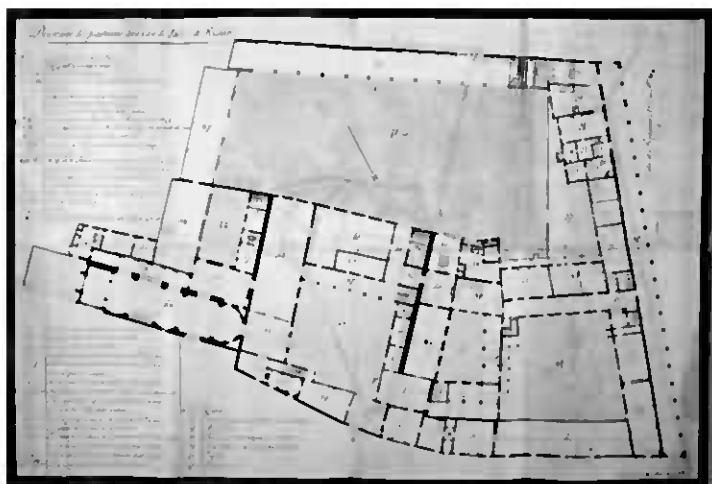


Fig. 6. Reggio Emilia, Casa di lavoro e di ricovero della Trinità, descrizione del pianterreno di D. Marchelli (ASRE, *Archivi privati*, Malaguzzi Valeri, *Cariche sostenute ed affari trattati dai Malaguzzi Valeri*, I).

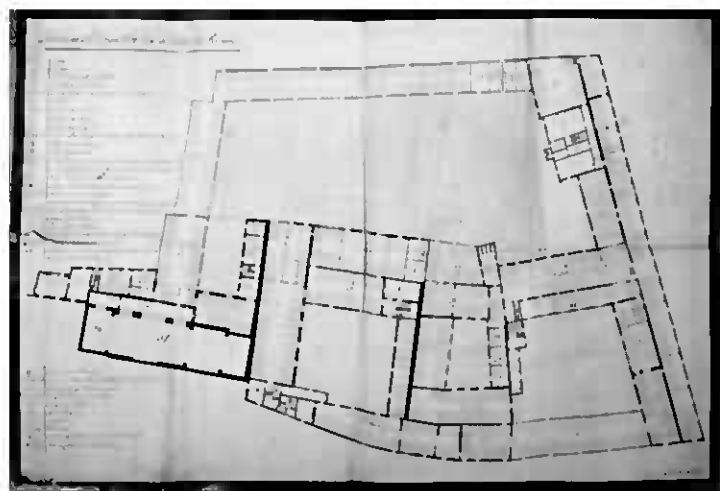


Fig. 7. Reggio Emilia, Casa di lavoro e di ricovero della Trinità, descrizione del 2° piano di D. Marchelli (ASRE, *Archivi privati*, Malaguzzi Valeri, *Cariche sostenute ed affari trattati dai Malaguzzi Valeri*, I).

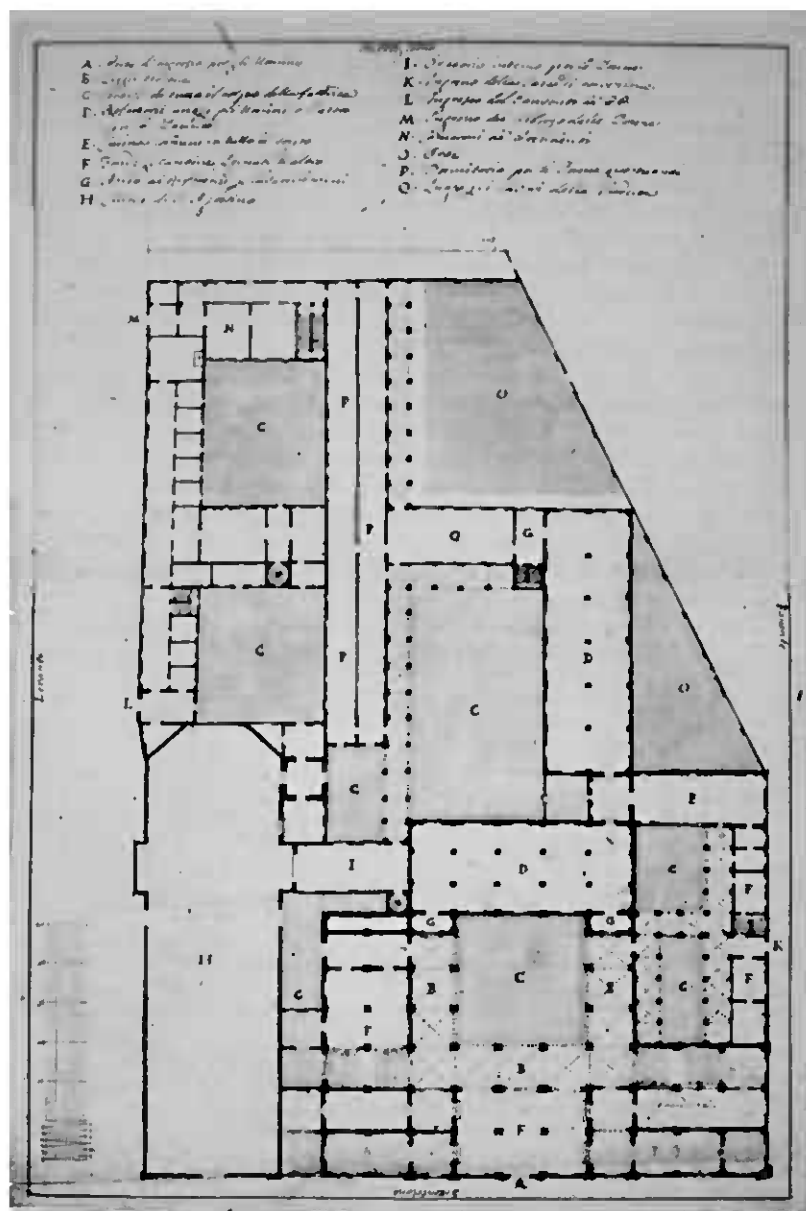


Fig. 8. Modena, Albergo dei Poveri, pianta (ASMO, *Giurisdizione Sovrana*, F 153/A).



Fig. 9. Modena, Palazzo dell'Università, facciata (foto M. Ravenna).

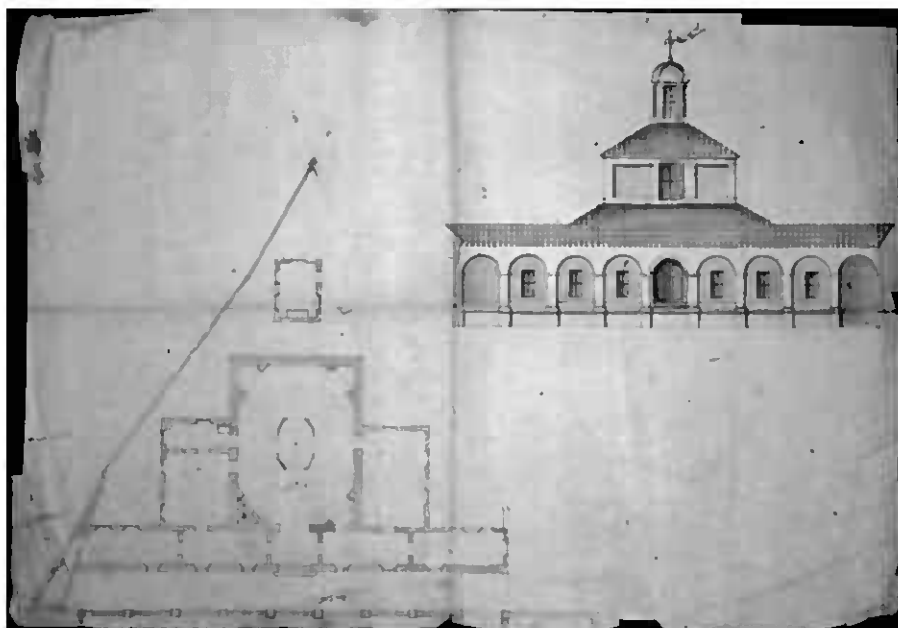


Fig. 10. Modena, Teatro Anatomico, 1775 (ASMO, *Periti agrimensori*, b. 78, fasc. 24).

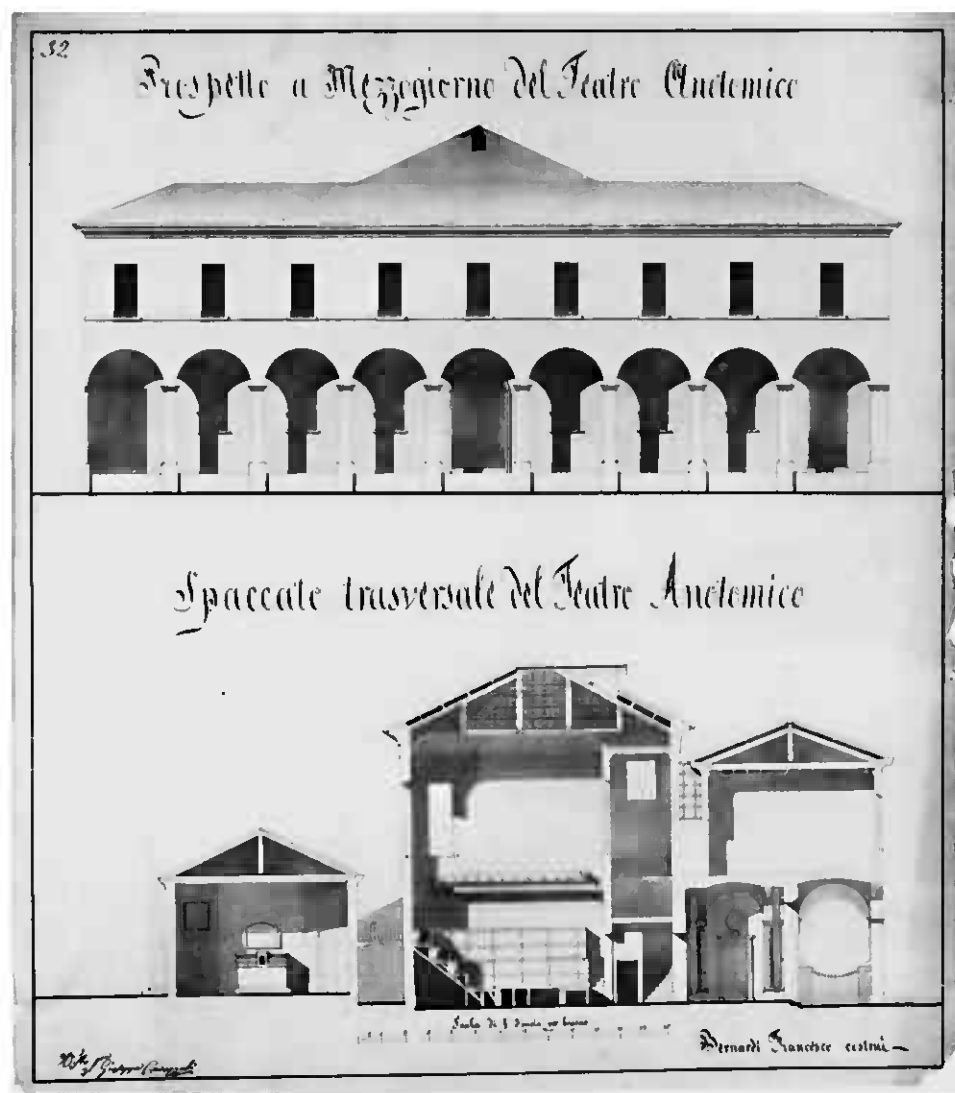


Fig. 11. Modena, Prospetto a mezzogiorno e spaccato trasversale del Teatro anatomico, rilievo di F. Bernardi, 1835 (ASMO, *Mappe Genio Militare, Fabbriche*, 202).



Fig. 12. Modena, Teatro Anatomico, interno (foto M. Ravenna).



Fig. 13. Reggio Emilia, Archivio notarile del ducato di Reggio. Modello ligneo su disegno di Lodovico Bolognini, 1772 (ASRE).



Fig. 14. Reggio Emilia, Archivio notarile del Ducato di Reggio. Modello ligneo su disegno di Lodovico Bolognini, 1772, particolare dei rampari (ASRE, 8/18).



Fig. 15. Modena, G.M. Soli, Prospetto di monumento equestre con l'ospedale, l'Albergo dei Poveri, la porta di Sant'Agostino (MILANO, CIVICHE RACCOLTE D'ARTE, inv. 569).



Fig. 16. Modena, Accademia di Belle Arti (foto P. Monti, MODENA, BIBLIOTECA POLETTI).

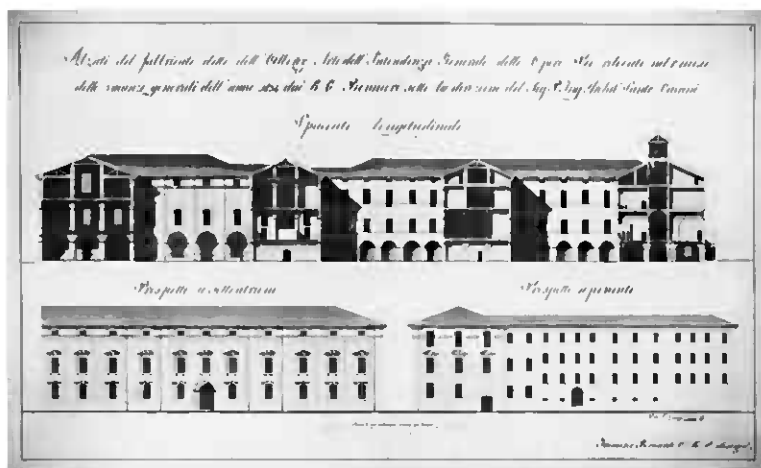


Fig. 17. Modena, Albergo delle Arti, rilievo di F. Bernardi, 1834 (ASMO, *Mappe Genio Militare, Fabbriche*, 16).



Fig. 18. Modena, Casa lavoro attorno alla porta di Sant'Agostino, foto F. Sorgato (MODENA, MUSEO CIVICO D'ARTE MEDIEVALE E MODERNA).

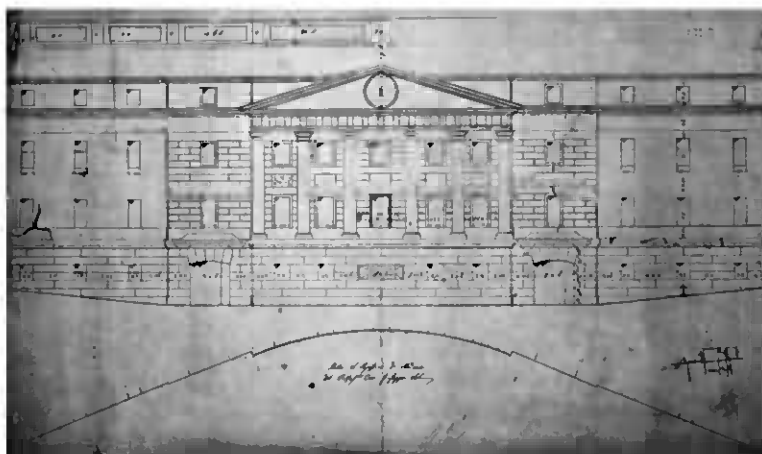


Fig. 19. Modena, G.M. Soli, *Facciata del fabbricato presso la porta di Sant'Agostino*, 1790 (MODENA, ACCADEMIA NAZIONALE DI SCIENZE, LETTERE E ARTI, *fondo Soli*, 8/18).

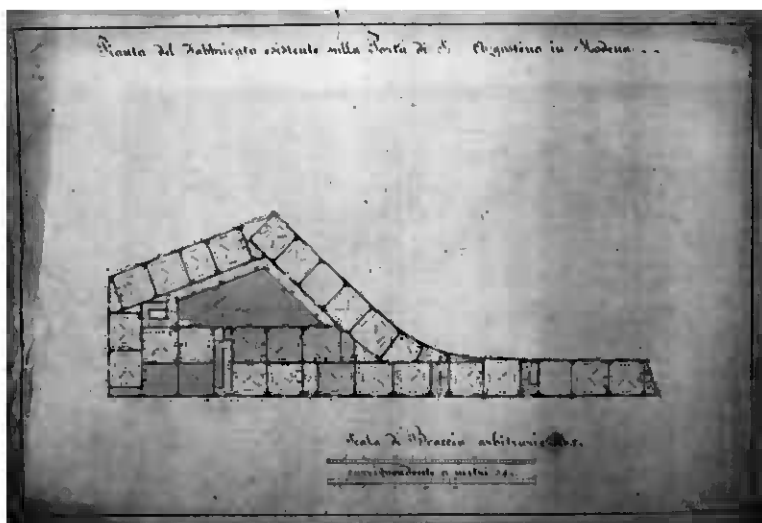


Fig. 20. Modena, G.M. Soli, *Pianta del fabbricato presso la porta di Sant'Agostino*, 1790 (MODENA, ACCADEMIA NAZIONALE DI SCIENZE, LETTERE E ARTI, *fondo Soli*, 8/18).

VINCENZO VANDELLI

“...Pour la beauté de ses bâtiments”: Modena e l'architettura aristocratica*

Per comprendere il complesso processo di riforma edilizia ed urbanistica che interessò la Modena settecentesca, quale reazione all'evidente crisi di una città ancora effettivamente priva degli aspetti di capitale, occorre rinviare brevemente al secolo precedente alla fase cioè, in cui prese avvio vista l'impossibilità di un rientro a Ferrara, un processo di trasformazione che vide la costruzione della nuova e imponente residenza ducale – che condizionerà, ovviamente, tutte le successive trasformazioni urbane – e della cittadella. Al di là degli aspetti più appariscenti, nel corso del Seicento e del primo Settecento erano prevalse, su tutte, le iniziative dei religiosi come risulta anche dalla lettura della pianta Boccabadati. Lo scarso interesse della nobiltà locale alla residenza in città è infatti testimoniato dall'esiguità, per gran parte del Seicento, di nuove costruzioni private a dispetto, invece, dell'attento recupero delle residenze preesistenti, cioè costruite nel corso del XVI secolo. Ne fa fede la cronaca Spaccini che, all'inizio del secolo, raccoglie le difficoltà d'adattamento di una corte giunta in una città non preparata ad essere capitale e del suo difficile rapporto con l'aristocrazia locale e con i rappresentanti della Comunità. Situazione, questa, che non migliorò certo nei decenni successivi, nemmeno quando Francesco I avviò le prime grandi opere che andarono ad esaltare il potere centrale ed assoluto del duca.

Un caso a sé: il Palazzo secentesco di Foresto d'Este

In questo quadro assume una dimensione del tutto anormale la ristrutturazione di Palazzo di Canalgrande, detto poi del principe Foresto e successi-

* La frase è estrapolata da M. LALANDE, *Voyage en Italie*, Paris 1769, pp. 532.

vamente della Ferma o dell'Intendenza, uno dei più vasti interventi "privati" del Seicento, tanto da non poterlo del tutto annoverare tra i palazzi propriamente privati. Si tratta, infatti, di un intervento eseguito, circa a metà del secolo, su un edificio più antico e alquanto complesso, già appartenuto ai Rangoni, entrando in tal modo a far parte del principe Luigi d'Este, secondogenito del duca Cesare, del ramo cadetto estense dei marchesi di S. Martino, Scandiano e Castellarano. Il vasto palazzo, di chiara impronta cinquecentesca diventa, quindi, a tutti gli effetti un complesso che viene ad assolvere sia funzioni private che "pubbliche" ospitando una piccola corte parallela a quella ducale.

Il complesso, per dimensioni e importanza secondo solo alla residenza del Duca, si organizza appunto attorno ai due grandi cortili secondo una tipologia più affine a quella romana, dove il primo cortile, un tempo completamente dipinto come quello della più celebre delizia sassolese, assolve a compiti di rappresentanza, mentre il secondo, con uscita indipendente, ospita una nutrita serie di servizi quali depositi, fienili, rimesse, stalle, cucine, granai, ecc. Inoltre, i vasti spazi destinati alla rappresentanza, quali lo scalone ed il salone, assumono un grande rilievo spaziale rispetto l'intero complesso.

L'esaurirsi della famiglia cadetta comportò poi, all'inizio del secolo XVIII, la sua trasformazione a sede di servizi pubblici, con conseguenti trasformazioni ed adattamenti che assunsero toni quasi devastatori nei secoli successivi.

Un modello cambia, la città si trasforma: il secolo XVIII

Nel corso del Settecento i modelli di riferimento mutano radicalmente. Quella che in recenti studi è stata definita come l'epoca del risveglio dell'attività privata entro la cornice degli interventi e delle direttive ducali, non va affatto considerata casuale, ma denota la volontà da parte della nobiltà vecchia e nuova di abbandonare parte di quel suo aspetto di aristocrazia terriera per conquistare, invece, una posizione di assoluto rilievo anche negli investimenti urbani. Un processo, questo, che possiamo anticipare – e le cronache vengono a confortare le ipotesi – al momento dell'avvento al governo di Modena dell'ormai quarantenne Francesco III d'Este, sposato con Carlotta Aglae d'Orleans figlia del Reggente di Francia, per poi assumere maggiore rilievo nella seconda metà del secolo.

L'arrivo della principessa francese costituisce infatti per Modena, almeno per quanto riguarda i modelli di riferimento, una sorta di rivoluzione tanto che Antonio Palmieri, nelle sue *Memorie*, riferendosi appunto alla corte di Carlotta annota:

“...nel 1734 vennero a Modena i francesi e le cose mutarono di aspetto. Si fece un notabile cangiamento del vivere. Si davano frequenti feste da ballo dove interveniva gran numero di signore: il teatro era aperto quasi sempre con molto concorso: si giucava: si facevano delle conversazioni: e così a grado a grado disparve il nobile genio dell'agricoltura. *I signori abbandonarono i loro deliziosi campestri soggiorni*, e per sgravarsi della cura de' loro beni, cominciarono a venire in moda gli affitti delle tenute e delle possessioni...”.

Ma ancor più preciso è il Lalande, a Modena nel 1765, che sottolinea come “...le persone di un certo rango vestono come a Parigi”. Modena conobbe dunque un risveglio, anche culturale, senza precedenti che permise un totale rinnovamento della classe cortigiana dirigente che, in seguito, coinvolse, sotto l'esempio della vicina Lombardia austriaca, ogni altra attività. Ma, soprattutto in quegli anni, Modena, nelle *Memorie del Tour*, divenne non solo la sede del secondo carnevale più bello d'Italia, dopo quello veneziano, ma – non è banale riportarlo – anche la città di Antonio Lodovico Muratori. Fu in questo ambiente che germogliò quel processo di pianificazione della capitale, trasformata – come ricorda Anna Maria Matteucci – fino ad assumere l'aspetto di capitale in miniatura. Città che i viaggiatori degli ultimi decenni del secolo descrivevano come luogo ove era piacevole soggiornarvi “...e poche altre città”, citiamo il Goriani, “meritano di essere preferite”, così che “tante piacevolezze attirano a Modena una folla di stranieri dei quali una parte finisce per stabilirvisi stabilmente”.

Trasformazione che puntò a dividere la città in “poli”, grazie soprattutto alla ritrovata iniziativa dei nobili e dell'alta borghesia stimolati ed impegnati nella riedificazione e nell'abbellimento di interi tratti urbani come la via Emilia o Strada maestra, Canalgrande, Canalchiaro, Posta Vecchia, Cappuccini e Naviglio. Pubblico e privato finalmente collaborarono nel generale progetto di abbellimento della città, in larga parte promosso o stimolato dalla Corte stessa che tendeva, così come accadeva nella vicina Parma, ad essere il centro di promozione e di riorganizzazione dei settori di ogni attività sociale, politica ed economica.

Le fasi di trasformazione delle residenze nobiliari, di cui un gran numero

si concentravano in un'area abbastanza ristretta attorno, ovviamente, alla residenza ducale, possono essere distinte in quattro categorie.

Queste trasformazioni investirono, nella prima fase, innanzitutto, il patrimonio edilizio esistente, soprattutto se il palazzo era collocato lungo uno dei principali assi viari della città all'interno di isolati già fortemente conformati. Gli interventi furono caratterizzati da sopraelevazioni o dall'apertura di spazi dove inserire, o ampliare, il sistema organizzativo al tempo ancora dominante e costituito dall'atrio-scala-galleria-salone.

In altri casi, invece, si tratta di accorpamenti di edifici all'interno dei quali lo sforzo maggiore, non solo dal punto di vista economico ma soprattutto progettuale, fu riservato, appunto, all'allestimento degli spazi di rappresentanza o di "comodo ricevimento".

In altri ancora, ubicati sempre all'interno degli isolati esistenti, il palazzo fu parzialmente demolito e ricostruito secondo un impianto ad U dove al piano terra delle maniche laterali, verso la più o meno ampia corte interna, trovavano spazio cucine, depositi, rimesse e alloggi di parte della servitù, mentre nel piano ammezzato l'appartamento invernale della famiglia.

In alcuni casi, obbligati dalla ristrettezza del lotto, scuderie e depositi venivano, invece, ubicati altrove – è il caso, ad esempio, di Palazzo Frosini, di Palazzo Tacoli, di Palazzo Sabbatini e di Palazzo Coccapani di Rua Muro – in altri luoghi non sempre contigui alla residenza nobiliare.

Nell'area dell'addizione cinquecentesca, a nord della Residenza Ducale, specialmente a ridosso della rinnovata darsena del Naviglio, la disponibilità, invece, di ampi lotti e di preesistenze architettonicamente alquanto modeste permisero l'edificazione di complessi residenziali più vasti ed articolati, con un impianto a U aperto verso vasti giardini e fornito di scuderie, depositi, abitazione del giardiniere, serre e ghiacciaie.

Questo processo, qui sintetizzato, si attuò e caratterizzò due momenti diversi del secolo.

Come ricordava il già citato Palmieri, l'arrivo di Carlotta Aglae d'Orlens, figlia del reggente di Francia e dal 1736 duchessa di Modena, mutò radicalmente la vita modenese. Lo stesso De Brosses rammentava come il marchese Rangoni, esponente di maggiore spicco della nobiltà modenese, si lagnasse della regola inventata dalla duchessa "...di giocare al biribisso tutta la notte, di cenare alle sei del mattino e andare a letto alle otto...", generando in tal modo un gran disordine nella vita di corte. Occorre osservare come in quella corte, dove ormai si parlava la lingua di Francia, il segretario del duca era

francese, e la costruzione della grandiosa quanto effimera delizia di Rivalta – voluta da Carlotta – aveva visto l’intervento, o almeno l’interesse, di tecnici e di decoratori d’oltralpe, il modello francese andò a caratterizzare non solo la vita di corte ma anche i propri gusti in fatto d’arredo (come ricordano anche i recenti studi di E. Landi, P. Curti e J. Bentini). Ed è in questa atmosfera che germogliò, ma siamo nella seconda metà del secolo, l’ideazione del minuto salottino privato ducale in pastiglia dorata e specchi, opera del Salvadori. Un episodio importante, dalla lunga gestazione, che derivò, soprattutto, da uno stimolo privato.

È in questa fase che possiamo osservare lo sviluppo a Modena di una nuova tipologia di ambienti ottenuti all’interno di impianti preesistenti. E fu proprio nei due Palazzi Rangoni (in via Emilia o Strada Maestra, e in Rua Grande ora Farini), e cioè nelle residenze dei rami di una delle famiglie aristocratiche tra le più influenti di Modena, che, a fianco dello scalone e delle nuove, o ricostruite o rinnovate gallerie e saloni, vennero allestiti alcuni ambienti svincolati collocati tra gli appartamenti privati e l’area di rappresentanza e comunemente indicati come “Sale degli Specchi o degli Stucchi” o “delle Lacche”. Ambienti, questi, non solo caratterizzati dalla presenza di arredi e di finiture alla moda, ma, soprattutto, luoghi entro cui venivano esposti quegli arredi che la famiglia riteneva come i più rappresentativi, se non i più preziosi, delle proprie raccolte emulando, in tal modo, la stessa reggia ducale.

Ne sono testimonianza le cronache e i documenti d’archivio, dove per il Palazzo Rangoni di Rua Grande riferiscono di sale con boiserie dorate in quartanti pannelli di lacca “alla cinese” o gli arazzi più antichi, e dove erano esposte, su importanti consolle, le porcellane più ricercate nonché gli argenti più importanti in parte replicati nella decorazioni a sfondato delle volte. Ambienti, questi, commissionati probabilmente da Giovanni Rangoni, residente estense presso le corti di Londra e Parigi, nonché uno dei protagonisti delle trattative del matrimonio tra il principe modenese e la figlia del reggente, e finanziatore della ristrutturazione del palazzo già Valentini forse progettata dall’architetto bolognese Francesco Maria Angelini già collaboratore in quegli stessi anni del Torri nel cantiere della non lontana chiesa di S. Domenico, nonché autore della villa dei Sorra a Gaggio di Castelfranco e a Bologna impegnato in Palazzo Pepoli.

L’arrivo delle lacche “alla cinese”, che il marchese condusse da Parigi, introdurrà un nuovo gusto che non rimase isolato e che portò, a mio avvi-

so, alla gestazione del progetto del salottino d'oro nella residenza ducale.

Anche l'altro Palazzo Rangoni di Strada Maestra, complesso le cui origini sono da far risalire al XVI secolo, fu oggetto nella stessa epoca di una vasta ristrutturazione che permise un nuovo sistema distributivo, la cui complessità si motiva dalla suddivisione condominiale dello stabile. Caso quasi unico nella Modena settecentesca, nello stesso edificio, a seguito dell'ampio intervento di ristrutturazione, trovarono spazio, gli alloggi distinti sia di Lotario sia di Bonifacio Rangoni. Gli appartamenti si articolavano sulle due ali opposte distinte dal vasto salone da una serie di sale, che gli usi impropri ed un avanzato, incredibile, degrado hanno poi profondamente alterato. Tra questi ambienti si ritrovava quello che un tempo era la Sala degli Specchi – anche questo in legno dorato, pastiglia e specchi – comunicante con gli ambienti di rappresentanza (i “gabinetti da ricevimento”) e d'accesso al celebre salone, nel quale, nel 1797, venne allestito lo spettacolo in onore di Napoleone e Giuseppina, e dove, con ogni probabilità, era collocata parte della celebre quadreria dei Rangoni citata dalle guide del bolognese Oretti e di Gian Filiberto Pagani.

La Guerra di Successione austriaca, l'occupazione di Modena, il forzoso allontanamento della Corte, l'obbligato avvicinamento politico agli Asburgo-Lorena, con conseguente nomina di Francesco III a Governatore della Lombardia, la grave crisi economica che interessò il governo ducale – e alla quale si fece fronte attraverso una serie di tragiche e ben note vendite – segnarono la fine e l'avvio di queste due fasi della storia edilizia di Modena. È dopo queste vicende, infatti, che prese avvio la vera trasformazione della città, grazie all'avvento al governo di quella classe di intellettuali e di politici, formatasi presso il Muratori, a contatto con le riforme teresine e dunque espressione di esigenze di ammodernamento e di progresso economico e sociale. I provvedimenti “illuminati” di Francesco III, in parte proseguiti dal figlio Ercole Rinaldo, stimolarono così la formazione di una nuova classe di imprenditori e di funzionari che iniziarono ad emulare il *modus vivendi* aristocratico locale e che svilupparono un tipo di residenza che caratterizzerà parte della città e dei principali centri del ducato dove presero forza i nuovi modelli residenziali alla francese. Gli architetti, pubblici o ducali, come Giovanni Battista Massari, Domenico Lucenti, Pietro Termanini (quest'ultimo per anni collaboratore del bolognese Alfonso Torreggiani), attuarono l'assetto edilizio ed urbanistico della città. In questa fase, vediamo la partecipazione dell'aristocrazia che, quasi simultaneamente, diede avvio a lavori di

ristrutturazione, di ricostruzione e di nuova edificazione, delle loro proprietà la cui entità e qualità non è assolutamente confrontabile con quella che aveva caratterizzato la prima metà del secolo e che aveva interessato una fascia più ristretta. La committenza aristocratica impiega larga parte delle maestranze già utilizzate nei cantieri ducali e pubblici e si rifà a formule, modelli e professionisti già collaudati nella vicina Bologna, che, come per la pittura – ancor più del secolo precedente – diventa in assoluto il polo di riferimento della cultura artistica modenese settecentesca. Modelli, questi, portati a Modena da architetti come il Torri, il Torreggiani e, più tardi, anche il Venturoli. Così come nel caso dell’accorpamento di più edifici preesistenti, ubicati o sull’asse residenziale più importante di Modena, e cioè corso Canalgrande, a margine del tessuto urbano, la trasformazione mirò, soprattutto, a risolvere lo snodo atrio-scalone-salone a cui ora veniva a succedersi non più la galleria, oramai fuori moda, ma un’infilata di eleganti e ben illuminati salotti di forma, questi, sempre quadrangolare e disposti lungo il fronte esterno.

E’ il caso, ad esempio, di Palazzo Cesi, poi Calori Cesi, in parte già residenza della celebre contessa Cesi – conosciuta e frequentata da Montesquieu nel 1729 – e sede di uno dei primi salotti alla moda di Modena dove poteva essere sorseggiato “l’esotico” caffè. Il progettista – forse il reggiano Andrea Tarabusi – dà ampio risalto allo spazio d’accesso al piano mobile, scenograficamente grazie all’utilizzo di colonne libere e binate già care all’ambiente secentesco modenese e reggiano l’esigenza di fare convergere sull’atrio non solo lo scalone d’onore ma, attraverso un gioco simmetrico e diaframmato di rampe parallele, anche tutti gli accessi agli ambienti destinati a portineria e alloggio di servizio.

Soluzione questa che eleva l’edificio, come più volte ha precisato Anna Maria Matteucci, ad un rilievo regionale. L’ubicazione verso le mura permise, poi, un ampliamento del complesso residenziale verso l’interno, attraverso una corte chiusa dietro la quale venivano a disporsi tutti gli altri ambienti di servizio, quali depositi, scuderie, cucine, dispense ed altro.

Nella soluzione adottata per Palazzo Calori Cesi vi è il precedente di Palazzo Frosini, in contrada S. Domenico, confinante con Palazzo Marsciano – poi Tacoli – e collocato in posizione strategica rispetto alla residenza ducale. Si tratta di uno stabile cinquecentesco abbastanza ampio, già di proprietà dei Rangoni e poi dei Rossi di San Secondo, pervenuto alla Camera ducale e venduto da questa ai marchesi d’origine pisana Frosini, feudatari di Albinea. Sarà così che nel decennio compreso tra il ’50 ed il ’60, Alessandro Frosini,

Maggiordomo maggiore di Francesco III, realizzò un ambizioso piano di ristrutturazione del palazzo – rendendolo, senza alcun dubbio, uno dei più importanti esempi di residenza nobiliare modenese del XVIII secolo – di cui fu incaricato, l'architetto bolognese Alfonso Torreggiani. Lo schema ad U, utilizzato per la prima volta in città, permise di trasferire tutti i locali di servizio nei corpi laterali, avanzati verso un'esigua corte interna, a sua volta chiusa da un'ampia quinta dipinta da uno dei Bibiena (Giordano Bertuzzi propone il nome di Antonio) e con fontana addossata. Utilizzazione questa ben riconoscibile nelle legende delle planimetrie conservate all'Archivio di Stato di Modena attraverso cui è possibile individuare, nel seminterrato, i locali per due "Rimesse", la "Bottigliera", la "Credenza", otto "Dispense", un "pollaio", "due pozzi" e la "Cucina. Inoltre, l'acquisto dei fabbricati collocati sullo stesso lato e su quello opposto in angolo con piazzale S. Domenico – detti poi "delle rimesse" –, permise di dare collocazione a tutti quegli ulteriori spazi di servizio che la ristrettezza del palazzo principale non aveva permesso di individuare al proprio interno. Anche in questo caso grande enfasi venne data all'androne e allo scalone, ad esso immediatamente collegato sulla sinistra, monumentalizzato attraverso l'utilizzo di "busti all'antica" – in stucco ma imitanti il bronzo – e di grandi cancelli in ferro che divennero, grazie alla bottega del modenese Malagoli, un'importante caratterizzazione degli spazi d'accesso sia pubblici che privati modenesi.

Così, salendo al piano nobile attraverso un traforatissimo scalone, si accedeva a destra nell'anticamera alla "Sala Grande", poi nella sala stessa rimasta una suite di salotti che prospettavano sulla strada e che confluivano nel "Gabinetto nobile di ricevimento"; a sinistra, invece, l'appartamento privato. Disposizione, questa, in parte inalterata fino alle trasformazioni tardottocentesche:

"Un palazzo posto nella città di Modena, segnato A 46, con un fabbricato ad uso di scuderia, fienile ed abitazione di persona di servizio segnato A 43 e posto quasi di fronte al palazzo stesso (...) Il primo ramo della scala principale mette a due appartamenti negli ammezzati, dei quali il primo nella parte anteriore del palazzo (...) Salendo altri due rami della scala principale su accede al piano nobile, scompartito nei seguenti ricetti: cinque sale ed antisale, due delle quali elegantemente ornate e con pareti dipinte a fresco; undici camere, alcune delle quali sfarzosamente decorate di specchi, di medaglie dipinte ad olio sugli usci, di bassorilievi nelle soffitte a volti e nelle pareti, di impiantiti di legno, di pitture in affresco, di arazzi di velluto ricamato alle pareti di candelabri di bronzo, di specchi e di camini di marmo di varie qualità (...) Notiamo pure che tre delle indicate stanze sono coperte nelle pareti di preziosissimi arazzi tessuti (...)" (da G. BERTUZZI, 1983, p. 132).

Stesso intento anche nel Palazzo Sabattini, ubicato in corso Canalgrande e posto in un lotto isolato circondato da vicoli pubblici. La ristrutturazione, che comportò la ricostruzione della facciata porticata, non presentò soluzioni innovative dal punto di vista tipologico, se non un notevole interesse per l'apparato decorativo degli ambienti del piano nobile, eseguito dal più importante pittore modenese dell'epoca, Francesco Vellani. Il palazzo risulta importante invece per come fu risolto il tema degli spazi di servizio, della ristrettezza del lotto, della presenza di strade tutto attorno al perimetro dell'edificio, e per come l'esigenza della funzionalità venne raccordata a quella dell'eleganza. L'impianto a corte centrale aperto verso il vicolo Venezia, stradello di relativa importanza, fu caratterizzato da una soluzione scenografica che è il frutto della stretta collaborazione fra architetto e artigiani. Una sottile parete concludeva la corte e lo schema quasi ad U dell'edificio; al centro di questa s'apre un cancello – in asse con la direttrice d'accesso e funzionale al deflusso delle carrozze – verso il vicolo accessorio, dove un tempo erano ubicate, sul lato opposto, le “...varie fabbriche ordinarie, (...), scuderie con teggia sopra, granai da grano ed altri per servaggio della di Lui casa”. Per superare poi la ristrettezza del cortile chiuso e dare un fondale all'accesso dal corso, ai lati del cancello furono ideate due ampie nicchie al cui interno vennero collocate le statue raffiguranti i fiumi *Secchia* e *Panaro* il cui fondale è costituito da una vegetazione fluviale in ferro, ancora una volta opera del fabbro Malagoli.

Problemi di ristrettezza degli spazi entro cui intervenire e necessità di accorpamenti di più lotti già edificati dove attuare un'ampia ristrutturazione per ottenere la nuova residenza e i relativi servizi in un'area limitrofa, che caratterizzano anche le vicende della residenza settecentesca in Rua Muro dei marchesi Coccapani.

Altro importante esempio è Palazzo Greco, poi di Paolo Rango d'Aragona, oggi, in larga parte, occupato dall'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti. Collocato nell'area limitrofa all'importante darsena, il palazzo non aveva le condizioni di ristrettezza imposte, invece, agli edifici costruiti e ristrutturati nell'altra parte della città e prima citati. Inoltre, il palazzo viene ad essere l'esempio più eclatante dei risultati ottenuti dalla politica di promozione che Francesco III attivò durante la sua lunga permanenza milanese. Un vasto fabbricato era pervenuto alla Camera Ducale dal conte Francesco Greco della Mirandola coll'intento, di trasformarlo in caserma. A lavori già avviati ne venne stabilita la cessione. Attraverso il residente estense a Lon-

dra, si presentò al Duca il nobile napoletano Paolo Rango d'Aragona, ciambellano dello Czar, già brigadiere dell'Armata Imperiale, gran viaggiatore che, ben maritato con una ricca dama inglese, si era dimostrato particolarmente interessato ad investire le proprie "ricche entrate" in qualche città italiana. Era, infatti, in quel momento, alla ricerca di "...un posto tranquillo (...) dove c'era aria di famiglia (...) non agitata da tumulti (...) dove si poteva ben investire", come, appunto, a (.). Modena o a Milano. Naturalmente i ministri di Francesco III non si lasciarono sfuggire l'occasione. Modena aveva una straordinaria necessità di capitali freschi e per questo era stata avviata una politica di vendita di titoli e di cariche alla interessata nobiltà lombarda, con conseguenze non certo positive sul processo di riforma della struttura amministrativa del ducato. Al Rango d'Aragona viene così offerto il palazzo non finito del Greco in cambio di un pagamento annuo di duemila lire modenesi e l'impegno di ultimare il palazzo che alla morte doveva ritornare alla Camera ducale. Inoltre il marchese e la moglie ottenevano importanti titoli e incarichi presso la stessa Corte.

Per i lavori di ristrutturazione del palazzo vennero inoltre imposti architetti e maestranze modenesi, così come del progetto e della direzione dei lavori venne incaricato l'architetto ducale Pietro Termanini che, rifacendosi a modelli del Torreggiani, impostò il nuovo edificio secondo l'ormai diffuso impianto ad U la cui articolazione interna si attenne ai desideri, palesemente auliche espresse dal d'Aragona. In particolare, furono date indicazioni sulla necessità di una buona scuderia e di ampie cucine poste nelle due maniche laterali oggetto, quest'ultime, del vero e proprio ampliamento del fabbricato preesistente. Una successiva perizia estimativa lo descriverà così composto da un appartamento nobile con dodici ambienti, da un piano ammezzato con undici camere e da un piano superiore con altre otto stanze. Il d'Aragona, nel frattempo divenuto anche marchese di San Martino e di Campogalliano, celebre per la notevole muta di cani da caccia – per cui era richiesto anche dalle corti vicine e a cui destinò obblighi testamentari – e che si dichiarò sempre soddisfatto per gli ottimi affari fatti nel modenese, morirà il 15 luglio 1792. In tal modo, secondo gli accordi, il palazzo rientrava alla Camera ducale.

Altri casi emblematici, anche se analoghi alle vicende dell'accorpamento della proprietà Cesi e Calori, sono quelli di Palazzo Marchisio tra via Emilia e Canalgrande, dove furono inglobati ben cinque edifici preesistenti, ma soprattutto le residenze Scapinelli e Davia in contrada Cappuccini ora Ganace-

to la cui ristrutturazione venne proposta dalla nota famiglia varesotta dei Menafoglio. Anche in questo caso, fu proprio la politica di vendita dei titoli modenesi, operata da Francesco III, a promuovere questa serie di interventi rilevatissimi immobiliari da parte del banchiere, che riuscì, anche lui, ad ottenere titoli e cariche, tra le quali quella di Appaltatore delle Ferme ducali. Il progetto d'intervento in via Ganaceto infatti è esempio eclatante di trasformazione di un tessuto minuto. Lo attestano la serie di interessantissimi disegni conservati proprio nel fondo familiare Archivio di Stato di Modena: sono operazioni che ancora esaltano all'interno della distribuzione degli ambienti il ruolo degli spazi di rappresentanza anche se con sempre maggiore attenzione sono definite, in nome della comodità, le localizzazioni e le dimensioni degli ambienti di servizio.

Per terminare, occorre anche segnalare l'ultima fase dei grandi interventi di edilizia aristocratica del XVIII secolo. Si tratta, cioè, delle trasformazioni in residenze private dei piccoli complessi conventuali posti all'incanto dopo la soppressione degli ordini religiosi determinate dalle riforme estensi avviate dal ministro di Francesco III, l'abate Bianchi, e in parte proseguite da Ercole Rinaldo. Si tratta di un fenomeno importante che necessita d'ulteriori approfondimenti poiché le prime indagini, in parte già pubblicate da Giordano Bertuzzi, hanno dato risultati estremamente interessanti. Gli acquirenti di questi complessi – per la maggior parte ubicati proprio sugli assi più residenziali della città e quindi in aree ad elevata rendita – sono, guarda caso, la famiglia del medico Spezzani, archiatra del duca che acquisì fama e denaro proprio a Milano e che acquistò l'edificio a lavori di ristrutturazione già avviati, la cantante Caterina Bonafini, celebre *bon femme* nota in tutta Europa e a Modena, famosa per il salotto e le sue capacità di introdurre al *bon vivre* i giovani nobili del tempo ma soprattutto acuta donna d'affari che seppe ben sfruttare le soppressioni degli ordini religiosi per ampliare, grazie anche ad una innata capacità di captazione amplificata dalle buone frequentazioni, il proprio patrimonio immobiliare – e Chiara Marini, l'amante dell'ultimo duca, che trasformarono, rispettivamente, il convento dei Canonici Lateranensi o dei Rocchettini (oggi noto come ex Palazzo Schedoni) e quello delle monache di S. Lorenzo, ubicato in angolo tra via S. Cristoforo e corso Canalgrande.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per quanto si riferisce agli studi sui palazzi modenesi oltre ai fondi privati ora depositati presso l'Archivio di Stato di Modena, si rinvia ai seguenti testi:

G. BERTUZZI, *Il rinnovamento edilizio a Modena nella seconda metà del Settecento*, t.I-II-III, Modena 1981, 1982 e 1983;

G. INCERTI, *L'architettura del palazzo: l'evoluzione di un tipo*, in *Le grandi dimore storiche in Emilia Romagna. Palazzi privati urbani*, Milano 1986, pp. 35-62.

In particolare per la proposta attributiva per l'autore di Palazzo Rangoni di Rua Grande (ora via Farini) e per una prima indagine sulle grandi collezioni d'arte delle principali famiglie modenesi si rinvia rispettivamente ai contributi di:

A.M. MATTEUCCI, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Bologna 1969;

D. LENZI, *L'architetto della villa: una proposta attributiva*, in D. LENZI, A. CAPELLI, E. LANDI, M. ARMANDI, *Modena. I beni culturali. Villa Sorra*, Modena 1983, pp. 32-45;

A.M. MATTEUCCI, *L'architettura del Settecento*, (Storia dell'Arte in Italia-UTET), Torino 1988, pp. 84-119;

P. CURTI - L. RIGHI GUERZONI, *Gentiluomini e collezionisti nella Modena ducale*, in J. BENTINI (a cura di), *Sovrane Passioni. Studi sul collezionismo estense*, Milano 1998, pp. 261-291.

Per una descrizione di Modena nel Settecento si rinvia a:

G.F. PAGANI, *Le pitture e sculture di Modena*, Modena 1770;

A. CALMIERI, *Memorie dall'anno 1738 al 1796 per servire alla storia delle fabbriche, restauri, abbellimenti ed ornato di Modena*, Modena 1912 (altra ed. cons. Parma 1854).

C. DE BROSSES, *Viaggio in Italia*, Bari 1973, pp. 631-639;

G. GORIANI, *L'Italia nel XVIII secolo, VI, Ducato di Modena e Reggio*, Pontedera 1987.

Per l'evoluzione della struttura urbana e il rapporto con l'insediamento aristocratico e religioso è fondamentale la consultazione di:

G. BOTTI con la collaborazione di G. GARUTI, *Il verde nella città storica*, in *Natura e Cultura urbana a Modena, Catalogo mostra*, Modena 1983, pp. 21-100.

V. Vandelli, *Città e palazzi*, in AA.VV., *Le grandi dimore*, cit., pp. 25-34.

Per un'indagine sulla struttura aristocratica locale e sulla sua progressiva trasformazione dopo il trasferimento della capitale estense a Modena e nei secoli successivi si veda:

A. BIONDI, *Castello, Palazzo Ducale, Accademia Militare. Sette secoli di uno spazio cittadino*, in *Il Palazzo Ducale di Modena. Sette secoli di uno spazio cittadino*, a cura di A. BIONDI, Modena 1987, pp. 22-23;

N. TASSONI ESTENSE, *La crisi e l'evoluzione dell'aristocrazia estense dopo la devoluzione di Ferrara alla S.Sede attraverso le vicende della famiglia Tassoni*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi», XX(1998), pp. 105-118.

Per un'analisi generale sull'evoluzione del tipo in tutti gli stati italiani si veda la raccolta degli interventi del convegno nazionale curata da G. SIMONCINI (a cura di), *L'uso dello spazio privato nell'età dell'illuminismo*, t. I-II, Firenze 1995. Nel nostro caso in particolare gli articoli di D. Lenzi, M. Pigozzi, C. Mambriani.

Si desidera qui ringraziare per le segnalazioni e la cortese collaborazione: Anna Maria Matteucci, la famiglia Rangoni Machiavelli, la famiglia Andreoli, Patrizia Curti, Elisabetta Sirotti, Lorenza Bolelli, Lorenzo Ferretti Garsi, Luca Silingardi, Giordano Bertuzzi la Presidenza e la Direzione della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi, la Presidenza e la direzione e il personale dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena, l'Associazione Giuseppe Panini – Archivi Modenesi.

Un doveroso particolare ringraziamento va al direttore e al personale dell'Archivio di Stato di Modena e della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Modena e Reggio Emilia.

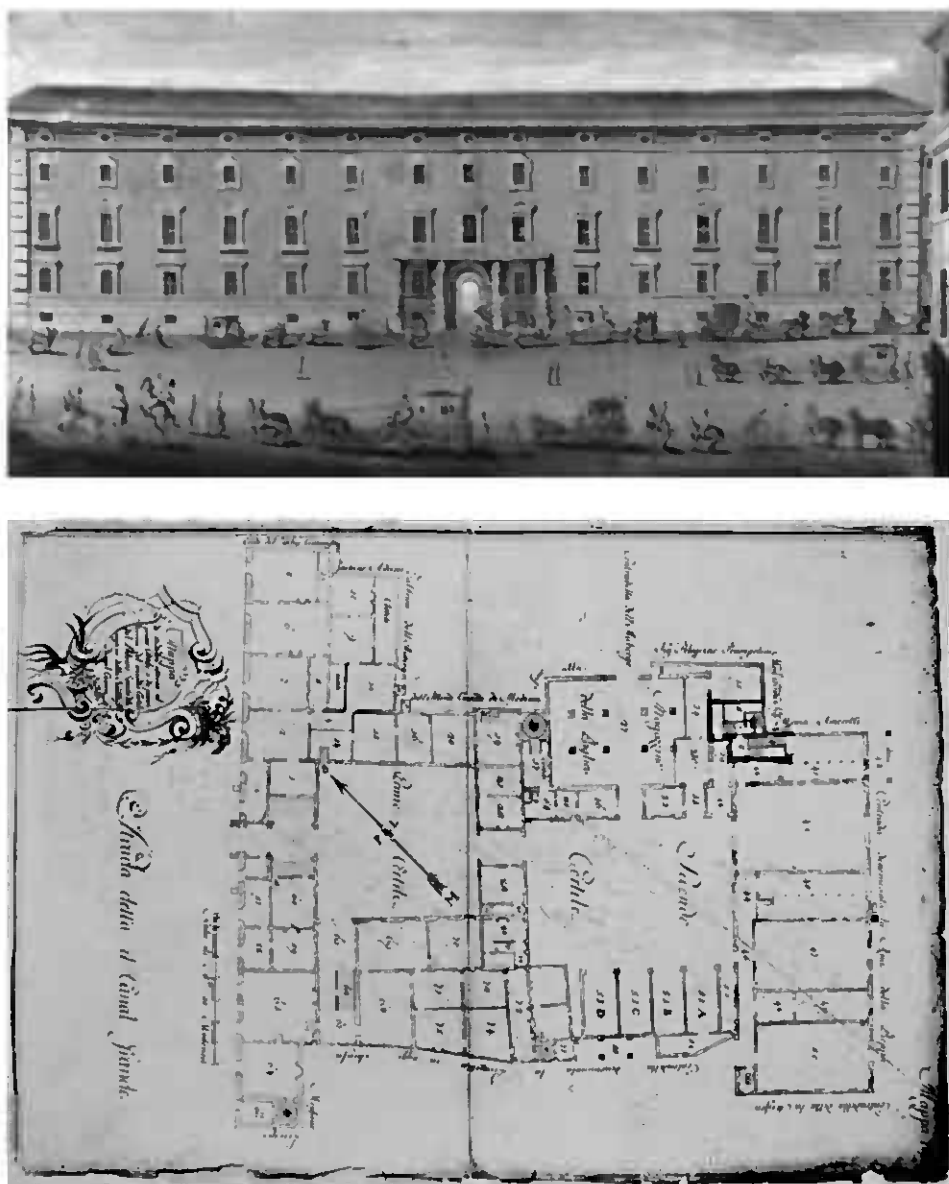


Fig. 1. Palazzo di Canalgrande del Principe Foresto: a) Facciata. Dipinto di L. Bosellini (MODENA, MUSEI CIVICI); b) Pianta del piano terra (ASMO, *Mappario estense, Mappe in volume*, n°9).

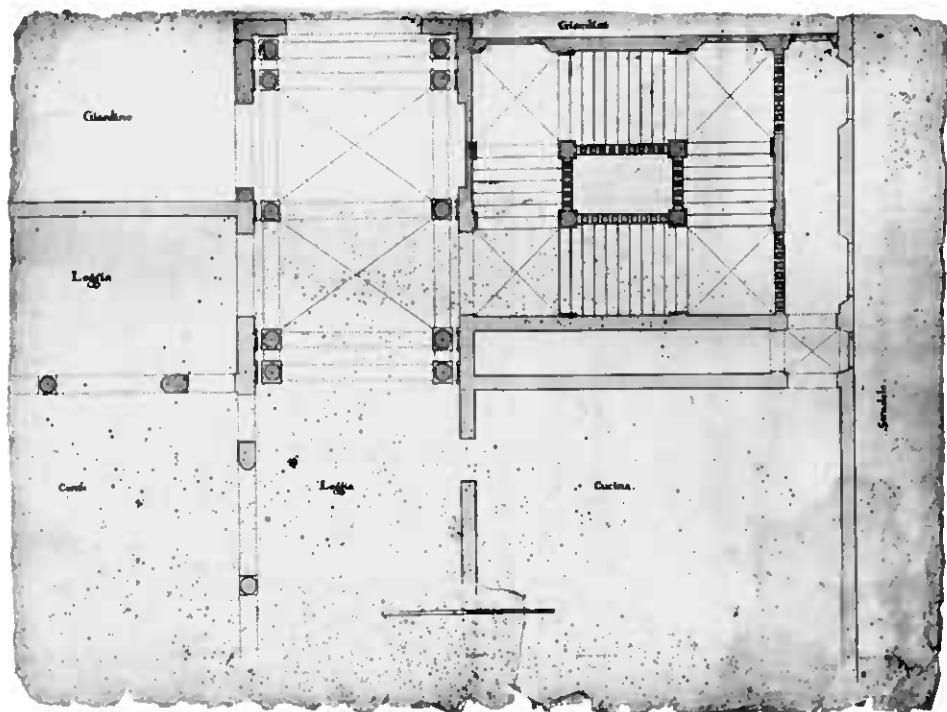


Fig. 2. Pianta di una loggia e di uno scalone a pianta quadrata (ASMO, *Mappario estense, Fabbriche* 94/140).



Fig. 3. *Palazzo Rangoni di Strada Maestra*. Questo è l'unico esempio a Modena di grande palazzo nobiliare, d'impianto cinquecentesco, trasformato in residenza condominiale di due rami della stessa famiglia (in questo caso di Lotario e Bonifacio Rangoni e poi dei rispettivi eredi).



Fig. 4. *Palazzo Rangoni di Rua Grande*. La statua raffigurante *Nettuno* collocata a prospettiva nel punto di collegamento tra la loggia porticata d’ingresso, posta verso la corte centrale, e lo scalone.

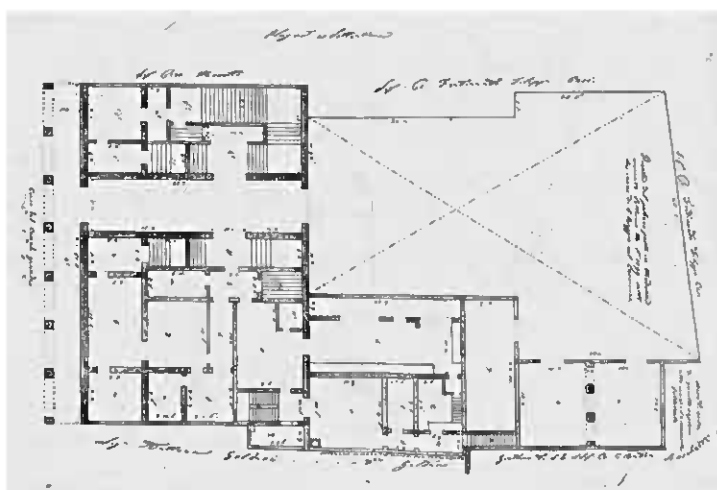


Fig. 6. *Palazzo Cesi poi Calori Cesi di Corso Canalgrande*. Foto dell'androne e dello scalone (Foto Orlandini, MODENA, ASSOCIAZIONE GIUSEPPE PANINI, ARCHIVI MODENESI) Planimetria del piano terra del palazzo del 1786 (1824) (ASMO, *Periti Agrimensori*, b. 104). La parte verso la strada è riservata all'appartamento nobile, gli ambienti attorno alla corte interna sono invece destinati ai servizi – come depositi e cucina – e alle rimesse.



Fig. 7. *Palazzo Sabbatini di Corso Canalgrande*. Nelle due immagini il fronte interno del piccolo cortile trasforato dalle due stauie raffiguranti il Secchia e il Panaro con al centro l'uscita utilizzata per il transito delle carrozze verso il vicolo ora Venezia dove, sul lato esattamente opposto, si trovavano le rimesse del palazzo.



Fig. 8. *Le residenze di nuove famiglie: la ristrutturazione e l'ampliamento di edifici preesistenti in area d'espansione urbana. Il Palazzo Rango d'Aragona di Corso Naviglio*. Foto del prospetto ad U verso il grande giardino prima degli interventi novecenteschi (Foto Orlandini, MODENA, ASSOCIAZIONE GIUSEPPE PANINI, ARCHIVI MODENESI).

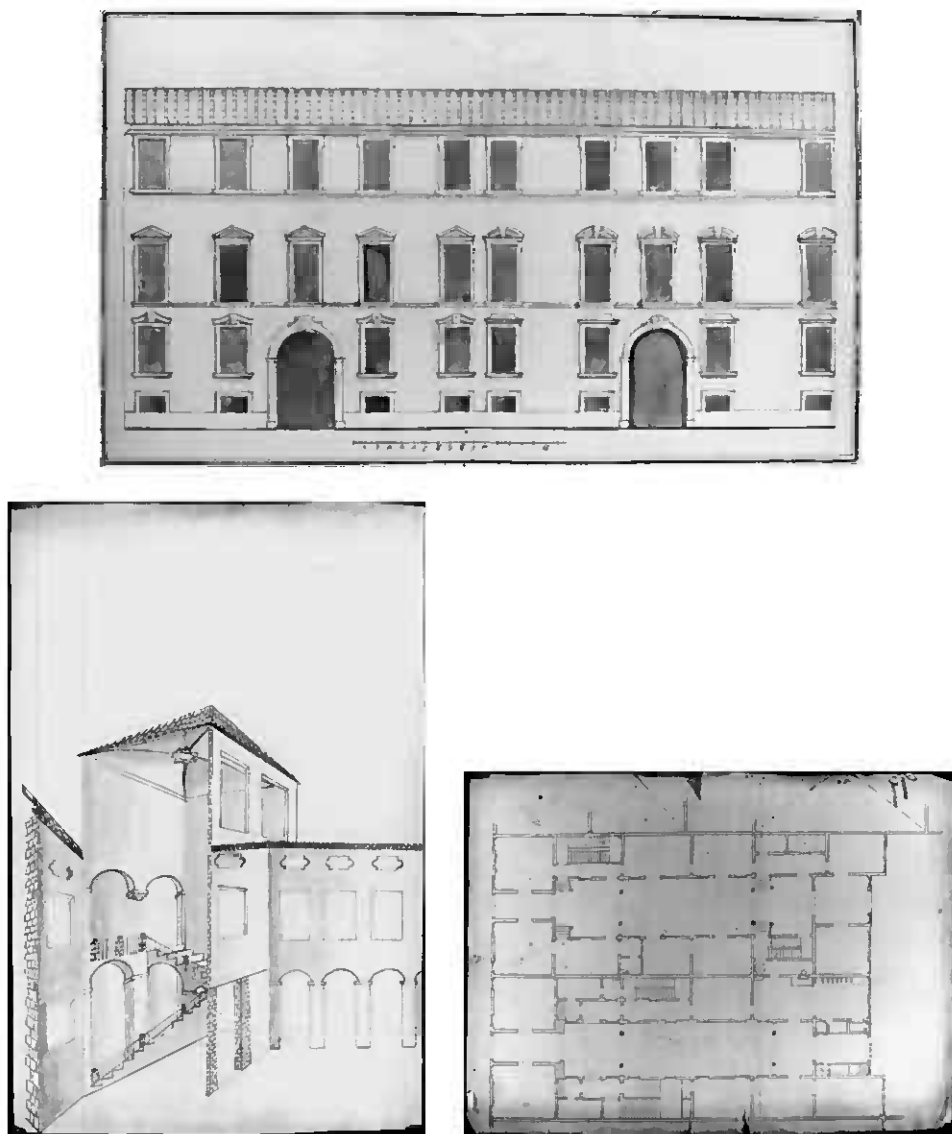


Fig. 9. Le residenze di nuove famiglie: l'accorpamento di edifici preesistenti all'interno del nucleo antico. Il Palazzo dei marchesi Menafoglio in Contrada delle Stimmate (ora Ganaceto). Pianta del piano terra (ASMO, Archivi Privati, Archivio Menafoglio, b. 381). Prospetto su Contrada delle Stimmate con il doppio sistema degli androni d'accesso risultati dall'accorpamento (ASMO, Archivi Privati, Archivio Menafoglio, b. 381). Sezione sullo scalone (ASMO, Archivi Privati, Archivio Menafoglio, b. 381).



Fig. 10. Salotto dipinto di un palazzetto aristocratico di piccole dimensioni (Sassuolo, palazzo già Bianchi, L. Bosellini e aiuti, seconda metà del XVIII secolo).



Fig. 11. I complessi religiosi soppressi nella seconda metà del XVIII secolo e la loro trasformazione in residenze nobiliari: il caso del Convento dei Canonici Lateranensi poi Palazzo Spezzani poi Schedoni di Corso Canalgrande (foto da G. BERTUZZI, *Il rinnovamento edilizio a Modena nella seconda metà del Settecento*, III, 1983, p. 106).

LIDIA RIGHI GUERZONI

La scultura a Modena nel Seicento: collezionismo e commissioni ducali

Sullo scorcio del Cinquecento a Modena sta ormai volgendo al termine la lunga felice stagione dell'arte plastica, rappresentata da protagonisti come Benedetto degli Erri, Michele da Firenze e soprattutto da Guido Mazzoni e Antonio Begarelli che l'avevano elevata ad altissimi vertici. Ne coglie gli ultimi echi, nell'ambito della cultura tardomanieristica e nel solco diretto della tradizione tramandata dalla bottega di Lodovico Begarelli, Giovan Battista Codebue (1561 - 1606), "eccellente architetto, pittor e scultore"¹ come viene detto dalle fonti. Le sue sculture superstiti che datano tra l'ultimo quindicennio del XVI secolo e l'inizio del XVII secolo - il *Busto di Furio Molza* in marmo (1600) (Chiesa di San Biagio in Carmine) irrigidito entro gli schemi di un convenzionale classicismo e le quattro statue in terracotta dei *Santi Agostino, Geminiano, Pietro e Paolo* (Chiesa di San Paolo) di evidente ispirazione begarelliana - possono considerarsi paradigmatiche della parabola conclusiva dell'illustre produzione.

La cui celebrazione enfaticamente encomiastica ad opera di Lodovico Vedriani² coincide con il momento nel quale sul versante plastico-scultoreo modenese non emerge nessuna figura di spicco. Bisognerà anzi attendere i decenni a cavallo tra Sei-Settecento per vedere riaffermata la personalità di un plastificatore locale, Antonio Traeri detto il Cestellino, voce per altro prestigiosa ma isolata di un filone che sembra avere perduto convincente forza espressiva, offrendo esempi in complesso modesti, con rare punte

¹ Sull'artista si veda G. GUANDALINI-G. MARTINELLI BRAGLIA, *Note su Giovan Battista Codebue (Modena 1567-1606) "eccellente Architetto, Pittor et Scultore"*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi», s.XI, XIV(1992), pp.143-157 con bibliografia.

² L. VEDRIANI, *Raccolta de' pittori, scultori et architetti modonesi più celebri*, Modona 1662.

qualitative. Il che dà campo, soprattutto nell'arco del XVII secolo, alla presenza nel Ducato estense di artisti di provenienza esterna, cui vengono affidate le imprese di più ampio respiro.

Va però subito detto che, a differenza della pittura che conferisce lustro e fama alla collezione di Casa d'Este e a differenza dell'architettura che soprattutto nei palazzi ducali di Modena e di Sassuolo imprime un sigillo di elevata qualità, la scultura non si apre ad esiti eclatanti, paragonabili a quelli dei centri più vitali della cultura barocca. Le commesse avvengono principalmente in funzione decorativa complementare all'architettura - com'è noto, fino agli anni Settanta del XVIII secolo non compaiono nel contesto urbano della capitale opere monumentali di scultura³ - e tra gli operatori manca una personalità di forte rilievo, tale da svolgere un ruolo effettivo di maestro.

Né sembrano avere riscontri adeguati gli esempi aulici dei disegni di Gianlorenzo Bernini per le fontane della Delizia di Sassuolo, così come il celebre suo *Busto di Francesco I*, riproposto in sigla "addomesticata" dal carrarese Andrea Baratta nei ritratti di Francesco II. In compenso, la collezione estense delle sculture si aggiorna su scelte di notevole qualità, almeno per quanto è dato riscontrare sul piano documentario, essendo pervenuta in un numero di esemplari assai esiguo rispetto alla ricchezza attestata nel Sei-Settecento. Da notare infine che le acquisizioni avvengono principalmente per opera di Francesco I e di Francesco II, appassionati raccoglitori di pezzi di prestigio.

In effetti, i problemi insiti allo spostamento della capitale e all'adattamento della corte nel castello estense modenese, ma anche le inclinazioni e le scelte del duca Cesare portano nei primi decenni del Seicento a trascurare il settore della scultura. Peraltro, la ricca collezione ferrarese delle statue, nella quale erano confluiti in età rinascimentale esemplari eccellenti dell'antichità classica⁴, segue il duca a Modena soltanto in parte. A Francesco Casella, scultore di provenienza veneziana impiegato a Ferrara da Alfonso II e che nel 1598 sta restaurando "dodici teste antiche e il putto che si cava il spino", opera questa tra le poche superstiti e conservata

³ L. RIGHI GUERZONI, *Al Padre ottimo della Patria, al restauratore della pubblica felicità: il monumento equestre di Francesco III in Modena capitale*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi», s.XI, XIX(1997), pp. 221-224.

⁴ Si veda *Inventario delle statue, vasi ed altre cose di guardaroba del Duca Alfonso II (1584)*, in *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia*, III, Firenze-Roma 1880, pp. 6-22.

oggi nella Galleria Estense⁵, si dà disposizione di consegnarle per la custodia all'interno del Palazzo dei Diamanti⁶. Soltanto negli anni 1629 - 1630 Francesco I fa giungere a Modena il resto delle sculture, invero abbastanza malconce, affidandone alcune in restauro a Prospero Pacchioni prima della loro sistemazione⁷.

Ricalcando inoltre l'esempio dei suoi avi e coadiuvato dal fratello cardinale Rinaldo anche lui appassionato collezionista, tramite gli ambasciatori e gli agenti estensi il duca si rivolge al florido mercato d'arte, specie a quello romano nel quale abbondano le possibilità di acquisto offerte dalle botteghe dei grandi maestri. Ha tra i suoi corrispondenti più informati Tiburzio Masdoni, Antonio Badelli e soprattutto Francesco Mantovani, per parecchi anni facendo gazzettiere e acuto osservatore di tutto ciò che avviene nel variopinto ambiente artistico e alla corte papale. Non meno preziose poi le informazioni di Fulvio Testi, che a Roma frequenta Bernini e i suoi allievi, tra cui Francesco Duquesnoy⁸. Il quale com'è noto, eccelleva pure nella produzione di piccole dimensioni, assai richiesta dal collezionismo o ad arredo dei palazzi aristocratici.

⁵ S. CORSI, *Spinario*, in *Sculture a Corte. Terrecotte, marmi, gessi della Galleria Estense dal XVI al XIX secolo, Catalogo della mostra*, a cura di J. BENTINI, Modena 1996, p.8; J. BENTINI, *Ibidem*, pp. IX-XVIII.

⁶ ARCHIVIO DI STATO DI MODENA (d'ora in poi ASMO), *Archivio per materie (AM), Arti Belle (AB), Scultori*, b. 17/1, fasc. Casella Francesco. L'artista, che si era offerto di continuare a servire il duca Cesare "nella scultura di marmi antichi o statue moderne, opere di stucco secondo l'uso dei Romani, opere per fontane et per zecca" (6 luglio 1598) comunica in seguito (17 febbraio 1599) che sta per trasferirsi a lavorare presso il granduca di Toscana. Cfr. A. VENTURI, *La Regia Galleria Estense di Modena*, Modena 1883, p. 114.

⁷ Si veda *Inventario delle statue tolte a Ferrara nel Palazzo dei Diamanti, e mandate a Modena nell'anno 1629*, in *Documenti inediti ...cit.*, pp. 22-25 e J. BENTINI, in *Sculture a Corte ...cit.*, p. XIV. In merito al restauro dei pezzi giunti da Ferrara: ASMO, *AM, AB, Scultori*, fasc. Pacchioni Francesco. Cfr. A. VENTURI, *La Regia Galleria ...cit.*, pp. 76 e 128-131, docc. XXXIX-XLV. Prospero Pacchioni, che sta apprestando marmi per cappelle delle chiese di S. Vincenzo e di S. Carlo di Modena, chiede al duca il permesso di soggiorno in città per due suoi lavoranti (ASMO, *AM, AB, Scultori, Ibid.*, 18 febbraio 1630). Nel 1634 inoltre giunge da Pesaro lo scultore Paolo Marchetti per eseguire le decorazioni nel casino del giardino ducale (*Ibid.*, fasc. Marchetti Paolo, 10 e 15 novembre 1634, acconti per gli "adornamenti che fa nella fabricha del giardino").

⁸ S. FRASCHIETTI, *Il Bernini*, Milano 1900, con la selezione dei brani dal ricco carteggio, in particolare pp. 48-51, 75, 108, 172, 186, 190 ss.

Giganteggia nei resoconti al duca la figura del Bernini con le altisonanti commissioni di monumenti e di ritratti, con le somme e i doni munifici che riceve. In tale temperie, il desiderio di far scolpire all'artista il proprio ritratto, sull'esempio dei grandi, appare non soltanto una decisione in linea con la personalità e le ambizioni di Francesco I, ma anche la risposta più ovvia alle sollecitazioni sottilmente implicite dei corrispondenti, che non potevano non invogliarlo all'impresa. Vi dovette concorrere in buona misura pure mons. Bentivoglio, a lui legato da profonda stima e tramite eccellente a Roma per acquisti e incarichi utili all'arricchimento delle collezioni estensi.

Si deve al suo interessamento, per citare il caso più noto, l'invio alla corte di Modena (1640) del *Busto di Costanza Buonarelli* (Firenze, Museo Nazionale) eseguito "dal Cavalier Bernino in marmo mentre di lei stava fieramente innamorato"⁹.

La ricerca degli agenti estensi si allarga pure ad altri scultori di primo piano attivi a Roma come Alessandro Algardi, il maestro classicheggiante rinomato autore tra l'altro di ritratti marmorei, notoriamente protetto da papa Innocenzo X e dalla sua famiglia. E' in predicato la possibilità di commettergli, per un prezzo notevolmente inferiore a quello di Bernini, il busto del duca oppure quello del cardinale Rinaldo, che funge da intermediario trasmettendo le relative informazioni¹⁰.

La scelta operata da Francesco I fa ben sperare anche ad altri artisti collaboratori di Bernini. Emblematico è il caso di Francesco Baratta, attivo all'epoca nell'esecuzione del Moro simboleggiante il *Rio della Plata* nella *Fontana dei Fiumi* di Piazza Navona. Sollecitato dal desiderio di compiacere il munifico sovrano modenese - la somma di tremila scudi sborsati per il ritratto pari a quella della Fontana aveva fatto notizia a Roma - e confidando in eventuali incarichi, nel 1651 gli manda in dono un suo piccolo bassorilievo di marmo osservando che "(...) quando non dovesse piacere a Vostra Altezza Serenissima per essere parto della mia debolezza, doverà

⁹ A. VENTURI, *La Regia Galleria ...cit.*, pp. 220 e 249; M.P. MARZOCCHI, in *Sculture a Corte ...cit.*, p. 76. Com'è noto, già cinque anni dopo John Evelyn poté ammirare il busto berniniano nella collezione granducale di Firenze (R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini*, Londra 1955, p. 197, n. 35).

¹⁰ ASMO, *AM, AB, Scultori*, b. 17/1, fasc. Algardi Alessandro; cfr. D. BIAGI MAINO, "La fatica, lo studio, l'Opera et il sasso". *La scultura a Modena fra Sei e Settecento*, in «Il Carrobbio», XVII, 1991, p.71 e n. 8.

almeno agradirlo per essere scultura spirituale”¹¹.

Non solo, ma Lazzaro Morelli, anche lui noto esponente dell'équipe berniniana, segnala al cardinale Rinaldo alcuni recapiti per l'acquisto di statue, busti, bassorilievi e dipinti, tra cui la casa in Via Paolina di Monsù Adamo, da identificarsi con probabilità con Adam-Claude Brefort detto il Lorenese e attivo a Roma tra il 1633 e il 1673 come autore di una serie di lavori diretti da Bernini, nonché come restauratore di marmi antichi¹².

I contatti con il mercato d'arte romano si protraggono per quasi tutto il XVII secolo, alimentando la collezione estense specie della piccola statuaria. Dopo la stasi durante il breve regno di Alfonso IV e la reggenza di Laura Martinozzi, Francesco II dà rinnovato impulso alle acquisizioni. Rilevante, ad esempio, è la commissione a Domenico Guidi, durante la sua visita alla madre a Roma (1686), della grande statua di *Andromeda*. Lo scultore carrarese, la cui educazione a Napoli al seguito dello zio Giuliano Finelli si era perfezionata nella bottega romana di Algardi e i cui lavori erano richiesti da una larga committenza, realizza con notevole ritardo l'*Andromeda legata allo scoglio in atto di restar divorata dal mostro*, secondo la testuale connotazione. Quando è pronto per la sua consegna alla corte di Modena (26 giugno 1695), Francesco II è già scomparso e gli è succeduto il cardinale Rinaldo, che la rifiuta con palese disinteresse, osservando che non è rimasta traccia alcuna della commissione¹³.

¹¹ ASMO, *AM, AB, Scultori*, fasc. Baratta. Non è dato sapere quale soggetto raffigurasse il bassorilievo data la carenza connotativa. Baratta si dichiara disponibile a trasferirsi alla corte di Modena per potere servire il duca Francesco.

¹² ASMO, *AM, AB, Cose d'arte*, b. 19/2, s.d.: “Eminentissimo Sig. Principe Cardinale d'Este. Per vedere diverse statue e busti con bassi rilievi e pitture si può annare in casa de Orfeo Borselli che sta ha l'agnelo Custode e poi si può annare ha strada paulina in casa de monsù Adamo scultore, si vedrà diverse statue, busti e teste e poi si può annare in casa di Baltasarro Mario nella medesima strada a vedere poche figure. Di Vostra Altezza Ser.ma hum.mo servitore Lazzaro Morelli”. Su questo artista si veda il profilo biografico in *Scultura a Roma nel '600*, a cura di A. Bacchi, Milano 1996, p.789.

¹³ ASMO, *AM, AB, Scultori*, b. 17/1, fasc. Guidi, Lettera al duca Rinaldo (26 giugno 1695) con rescritto ducale. Cfr. A. VENTURI, *La Regia Galleria...cit.*, p. 287. Sulla destinazione successiva della statua: A. BACCHI, “L'*Andromeda*” di Lord Exeter, in «Antologia di Belle Arti», n.s., nn. 48-51, *La scultura. Studi in onore di Andrew S. Ciechanowiecki*, 1994, pp.64-70.

Francesco II comunque aveva fatto acquisto a Venezia di un'altra *Andromeda* di mano di Orazio Marinali¹⁴, opera di cui si è persa però traccia. Lo smagliante emporio lugunare rappresentava peraltro l'occasione per il duca di svariati acquisti di libri, gioielli, oggetti d'arte e di arredo. Qui erano pervenute da Londra (1688) pure due casse inviategli da Benedetto Gennari contenenti fragili "intagli", probabilmente quelli lignei del *Memento mori* di Grinling Gibbons¹⁵. Ad aumentare la collezione delle sculture, il cui spessore emerge dai coevi inventari sebbene parziali, contribuirono anche pezzi provenienti da eredità, non ultimi quelli del principe Cesare Ignazio (1697)¹⁶. Come si è già accennato, rispetto a questo ingente patrimonio ben pochi sono gli esemplari tramandati fino ad oggi, tuttavia indicativi delle predilezioni rivolte alle botteghe di Gian Lorenzo Bernini, di Ercole Antonio Raggi e di Francesco Duquesnoy.

Oltre che nel versante delle acquisizioni, nel quale le indagini restano lontane dall'essere concluse, la temperie delle commissioni ducali si misura nella realtà dei grandi cantieri, a cominciare dalla Delizia di Sassuolo, la prima in ordine cronologico ad essere interessata da imprese scultoree. Già nel corso del quinto decennio del Seicento vi intervengono il comasco

¹⁴ ASMO, AM, AB, *Scultori*, b. 17/1. La notizia è inserita nella lettera che l'agente estense a Verona Francesco Gherardini manda a Francesco II (13 agosto 1685) segnalando lo scultore per eventuali lavori nel Palazzo Ducale di Modena. Cfr. A. VENTURI, *La Regia Galleria* .cit., p. 287.

¹⁵ ASMO, *Cancellaria Ducale, Ambasciatori, Venezia*, b. 124. Comunicazione dell'abate Parenti (8 marzo 1680) relativa a due casse di intagli consegnate alla nave Devon nel porto di Londra il 22 dicembre 1679 e per le quali si raccomanda di usare il massimo riguardo anche per il trasporto a Modena, avvertendo che "detti intagli sono sottilissimi e che nel moto possono sconcertarsi". Com'è noto, tra la casa regnante inglese e quella d'Este si erano stabiliti rapporti di parentela in seguito al matrimonio di Maria Beatrice d'Este, sorella di Francesco II, con il duca di York e futuro Giacomo II, fratello di Carlo II effigiato in una medaglia del *Memento mori* di Gibbons. Riguardo la data di arrivo a Modena dell'opera è stato finora ipotizzato il 1682 (G. BONSANTI, in *Restauro tra Modena e Reggio*, Modena 1978, pp. 43-46).

¹⁶ Si veda *Ducal Galleria Estense. Disegni, Medaglie e altro. Gli inventari del 1669 e del 1751*, a cura di J. BENTINI e P. CURTI, Modena 1990; ASMO, AM, AB, *Cose d'arte*, b. 18/1, reg. 1684. *Pentetorri*. Cfr. *Inventario delle statue di marmo e bronzo, delle miniature ecc. che sono al presente nel casino di S.A. Ser.ma fuori di Porta Castello*, in *Documenti inediti* .cit., pp. 25-27. Sull'eredità del principe Cesare Ignazio: ASMO, AM, AB, *Cose d'arte*, cit., "A di 27 maggio 1697. Statue di marmo di Carrara bianco levate dall'appartamento già abitato dal Sig. Principe Cesare, poste nella Galleria di S.A. Ser.ma e consegnate al Cav. Giovanni Donzi".

Tommaso Loraghi (1607 - 1671), e il carrarese Giovanni Lazzoni (1618 - post 1685), ai quali si affiancano nel settore plastico il romano Lattanzio Maschio e il milanese Luca Colombi con i rispettivi aiuti. Le fonti documentarie non registrano la presenza in questo contesto di artisti locali di vaglia, tranne quella di Antonio Aragona "fontaniere" sulle orme di Maschio¹⁷ e, come vedremo, di pochi altri.

E' però opportuno precisare che Tommaso Loraghi, comunemente annoverato tra gli scultori a servizio di Casa d'Este, in realtà svolge anche specifiche mansioni direttive: sovrintende al rifornimento dei marmi, al loro taglio e alla messa in opera sia delle parti strutturali che degli apparati decorativi esterni ed interni. Fanno parte della sua squadra scalpellini provenienti da Venezia e da Carrara come Jacopo Baratta e Giuseppe Guidi, forse imparentati con gli importanti omonimi scultori, nonché Domenico Sarti e Carlo Antonio Garbi impiegati a formare capitelli, aquile e gigli per le merlature del cortile¹⁸.

Nel 1651 inoltre è presente nel cantiere sassolese pure Bernardo Falconi, originario come parecchi altri artefici di Rovio nel Canton Ticino, scultore di brillante avvenire e che più di vent'anni dopo lavorerà per il Palazzo Ducale di Modena¹⁹. Tommaso Loraghi opera secondo i disegni che gli vengono forniti dall'architetto Bartolomeo Avanzini, poi dal fratello Antonio collaboratore e successore dell'Avanzini nella direzione dei cantieri. Attivo a Sassuolo dal maggio 1644, vi realizza in più riprese una serie di interventi che dalla facciata e dal grande cortile si prolungano allo scalone d'onore e alla pavimentazione di alcune camere²⁰.

Nel campo specifico della scultura Tommaso e Antonio Loraghi si

¹⁷ Per una rassegna dei lavori nel Palazzo, accompagnata dai registi documentari, si veda *Ducale Palazzo di Sassuolo* a cura di M. PIRONDINI, Genova 1982, pp. 52-55 e 63-66; C. ACIDINI LUCHINAT, *Una nota sull'iconografia secolare nella committenza estense: Sassuolo, la chiave ritrovata*, in «Q.B. Sassuolo e la sua storia», 1/93, pp. 59-65.

¹⁸ *Ducale Palazzo di Sassuolo*.cit., pp. 64, 133, 134. Cfr. G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena 1855, p. 301, n. 2.

¹⁹ Per un profilo biografico dello scultore si veda P. ROSSI, *Falconi, Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 44°, Roma 1994, pp. 358-360, dove però non compare notizia alcuna della sua operosità alla corte estense.

²⁰ ASMO, *Camera ducale, Fabbriche e Villeggiature*, b. 14: contratto per la fabbrica di Sassuolo (5 settembre 1644); *Ibidem*, b. 9: liste dei lavori svolti; ASMO, *AM, AB, Cose d'arte*, b. 19/2: lasciassare per il rifornimento nel Veronese dei marmi per il Palazzo Ducale di Modena; *ibid.*, *Scultori*, b. 17/1, fasc. Loraghi. Cfr. G. CAMPORI, *Gli artisti italiani* .cit., pp. 300-302.

avvalgono della stretta collaborazione del carrarese Giovanni Lazzoni e dei suoi figli, con i quali formano una consorteria operativa compatta e tale da lasciare pochi spazi al suo interno ad interventi estranei, come si vedrà nel caso di Andrea Baratta. Lazzoni, che nella sua formazione aveva lavorato soprattutto di scalpello, debutta invece a Sassuolo (novembre 1645) con l'esecuzione delle statue della *Primavera*, *Estate*, *Autunno*, *Inverno*, poste nell'atrio del Palazzo, opere "di un classicismo timido e ancor neocinquecentesco, tutto assettato e composto"²¹, seguite da quelle della *Nobiltà* e della *Gloria* che reggono lo stemma estense sullo scalone. Fondamentale pertanto per la sua maturazione è il trasferimento a Roma, sulla scia dei numerosi carraresi²²: i lavori che svolge nella cappella Cerri al Gesù, in S. Pietro e in S. Giovanni Laterano indicano la frequentazione da parte di Lazzoni di cantieri di prim'ordine, tuttavia dovette essere congeniale alla sua educazione classicista soprattutto la lezione di Alessandro Algardi, al cui fianco realizzò in S. Giovanni Laterano il rilievo in stucco della *Resurrezione di Cristo*.

"Travagliando non in le opere di marmi, come la sua vera professione, ma solo in stucchi non ha potuto far apparire i talenti e l'abilità sua" scrive lo scultore nel 1663 con evidente sfoggio di modestia dopo avere terminato le statue delle Beate Beatrice I e II di S. Contardo d'Este per la chiesa di S. Agostino di Modena²³. Dovettero comunque essere graditi alla corte i suoi modi di pacata adesione agli stilemi barocchi, peraltro piuttosto retorici, visto che alle sue statue venne assegnata un'ubicazione privilegiata

²¹ E. RICCOMINI, *Ordine e vaghezza. La scultura in Emilia nell'età barocca*, Bologna 1972, p. 58. L'autore esprime dubbi sull'effettiva esecuzione delle statue da parte di Lazzoni, dubbi che attualmente non sussistono in seguito al rinvenimento delle attestazioni documentarie pubblicate in *Ducale Palazzo di Sassuolo* .cit., pp. 52-55 e p. 69 n. 46.

²² Sull'operosità dello scultore carrarese a Roma: *Giovanni Lazzoni*, in *Scultura a Roma* .cit., pp. 813-814. Il trasferimento a Roma dovette però avvenire non prima del 1647, perché all'inizio dell'anno Lazzoni risulta ancora attivo a Sassuolo. Cfr. *Ducale Palazzo di Sassuolo...* cit., p. 55.

²³ ASMO, *AM, AB, Scultori*, b. 17/1, fasc. Lazzoni, Cfr. D. BIAGI MAINO, "La fatica" .cit., p. 72, n. 23; G. CAMPORI, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori di Carrara*, Modena 1873, p. 142. Si veda anche G. SFORZA, *Gli scultori della famiglia Lazzoni di Carrara*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi e Parmensi», s. III, V, 1888, pp. 157-166. Sull'esecuzione da parte di Lazzoni delle tre statue poste nell'abside: ASMO, *Camera Ducale, Fabbriche e Villeggiature*, b. 9, fasc. XII, 20 gennaio 1663, di pagamento "al scultore venuto da Massa" da parte del tesoriere Vigarani.

nell'emiciclo absidale.

Al confronto, le prove di Lattanzio Maschio segnano un deciso salto di qualità. Di provenienza romana secondo l'asserita tradizione, come suggerisce Riccomini l'artista dovette giungere a Sassuolo dietro sollecitazione del cardinale Rinaldo, "che poteva agevolmente averlo tirato fuori dallo stuolo di comparse, di manovali dell'arte che affollavano lo studio del Bernini", connotandosi come "il solo plasticatore di vaglia in servizio presso la corte estense per tutta la seconda metà del secolo"²⁴. In effetti, al suo arrivo nel Ducato, Maschio è già in possesso di una personalità in grado di rielaborare con disinvoltura le impressioni berniniane. "Fontaniere" come lui stesso si definisce, plasma le fontane della Delizia, la Peschiera o Fontanazzo, nonché le vitalissime figure dell'*Allegrezza* e dell'*Eternità* lungo lo scalone d'onore. Giungono poi i disegni del Bernini relativi alle fontane di *Nettuno* e di *Galatea* e della *Divinità marina con delfino* da collocarsi nell'ingresso e nel fondo del cortile e alla cui realizzazione l'artista collabora probabilmente in prima persona.

Giunge anche il modelletto in terracotta della *Divinità marina* plasmato da Ercole Antonio Raggi, l'allievo preferito dal Bernini e del quale si prospetta un eventuale trasferimento a Sassuolo "che sarebbe come concederlo in prestito" scrive nella sua relazione Geminiano Poggi (1652)²⁵.

In questi stessi anni, mentre il giardino pensile e il parco della Delizia si popolano di statue, sulla sommità del prospetto principale prendono posto quattro figure simboleggianti *Divinità agresti* e nelle nicchie inferiori le allegorie dell'*Architettura militare* e dell'*Architettura civile*. A queste con ogni probabilità è riferita la descrizione progettuale:

"Prima statua. Architettura militare

Donna d'età virile vestita nobilmente di varij colori. Porterà al collo una catena d'oro con un bellissimo diamante per gioiello. Terrà con la destra mano la bussola da pigliare la posizione del sito, e con la sinistra una tavola, nella quale sia descritta la figura di una fortezza exagona, sopra la quale sia una rondine. A suoi piedi haverà zappa e badile et altro appartenente all'architettura militare. Reggerà la destra sopra uno scudo ove sarà il ritratto del Ser.mo Duca Borsio primo col motto o iscrizione "Ser.mus Borsius primus arcem posuit toparchis frenum".

²⁴ E. RICCOMINI, *Ordine e vaghezza...* cit., p. 14.

²⁵ ASMO, AM, AB, *Cose d'arte*, b. 18/1: Geminiano Poggi sulla "relatione chiesta de scultori" al Bernini.

Impresa: haverà per corpo un diamante col motto “Nec igne nec ferro”.

Seconda statua. Architettura civile

Donna d'età matura con le braccia ignude e con la veste di color cangiante. Terrà nella man destra un compasso con uno squadro, nell'altra una carta, o sia tavola, dove sarà dèssignata la pianta d'un Palazzo con alcuni numeri intorno. Haverà a suoi piedi archipendolo, scalpello et altri stromenti ad essa appartenenti. Reggerà la mano destra sopra un quadro, ove sarà l'immagine del S.mo Duca Francesco col motto “Ser.mus Franciscus primus propugnaculum sibi factus arcem vestit in delicias”.

Impresa : haverà per corpo un diamante col motto “Se uno artifice..”²⁶.

All'interno del Palazzo inoltre, la schiera degli stuccatori capeggiata dal milanese Luca Colombi opera secondo un programma che dai soffitti delle stanze della Vigilanza, dell'Alba e della Notte si snoda nell'infilata delle camere dell'appartamento “doppio”. Pochi sono i nomi degli artefici emersi dall'accurata disanima documentaria condotta di recente e per i quali sono state avanzate attribuzioni su basi stilistiche: Carlo Salito, Lattanzio Maschio, Luca Colombi e in seguito (1659) Carlo Antonio Giarini²⁷. Risale al termine dell'impresa sassolese l'intervento di Tommaso Loraghi, di Lattanzio Maschio e di Carlo Antonio Garbi, seguiti più tardi (1677) da Giovanni Lazzoni, nella chiesa della Madonna del Ponte di Formigine²⁸ e non si esclude che la stessa squadra abbia operato anche in altri centri periferici del Ducato.

A partire press'a poco dal settimo decennio del secolo, fungono da rinnovato stimolo operativo lo sviluppo dei cantieri modenesi e la necessità dei relativi lavori di scultura. Vi vengono adibiti, almeno in un primo periodo, gli stessi artefici attivi a Sassuolo. Tommaso Loraghi, ad esempio, vi presenzia al fianco del fratello Antonio, provvedendo anche all'approvvigionamento dei marmi per il Palazzo Ducale dal Veronese, coadiuvato da Giovan Martino Baini e da altri Baini residenti in loco; insieme ai vari aiuti realizza sia gli ornati marmorei esterni della reggia sia

²⁶ ASMO, AM, AB, *Cose d'arte*, b. 19/1.

²⁷ *Ducale Palazzo Sassuolo...* cit., pp. 52-55.

²⁸ G. GIIRALDI, *Le chiese della terra di Formigine*, in *Formigine, un paese, la sua storia, la sua anima*, a cura di G. FERRARINI, A. e M. STADIOTTI, Milano 1997, pp. 122-125.

quelli del duomo di Carpi²⁹. La sua abilità si esplica anche nella costruzione dei grandi altari di marmo che vanno ad arricchire con fasto monumentale parecchie chiese del ducato edificate o riedificate in quell'arco di tempo, parte dei quali sono portati a termine dopo la sua morte (1671) dal nipote Carlo Antonio. Come si è detto prima, le sue opere derivano in maggior parte dai disegni di Bartolomeo Avanzini e di Antonio Loraghi e introducono a Modena formulazioni barocche inedite portando alla "codificazione di una tipologia strutturale che godette di largo seguito nei decenni a venire"³⁰. Tra quelli del contesto urbano è il caso di ricordare gli altari maggiori della chiesa di S. Vincenzo con il bel ciborio e della chiesa di S. Giorgio che racchiude l'immagine della B.V. del Popolo Modenese, nonché quelli di S. Francesco di Paola in S. Barnaba, delle Monache della Visitazione nella chiesa voluta da Laura Martinozzi, della B.V. nel Carmine e, tra quelli extraurbani, l'altare maggiore del Santuario di Fiorano.

Giovanni Lazzoni completa con le sue sculture i cibori, i frontoni spezzati e le partiture marmoree degli altari: sono di sua mano *S. Contardo d'Este* e il *B. Amedeo di Savoia* ai lati del ciborio di S. Vincenzo, le statue dell'altare di S. Giorgio e quelle già ricordate per la chiesa di S. Agostino. Così come il corredo scultoreo della facciata della chiesa stessa di S. Giorgio, la sua impresa modenese più tarda affidatagli nel 1685 e mandata avanti dai figli Andrea e Tommaso. Si tratta di incarichi che Lazzoni alterna ad altri a Lucca oppure a Massa e a Roma, dove nel 1680 consegna il *Busto di Olimpia Aldobrandini* (Galleria Doria Pamphili).

Pure Lattanzio Maschio si trasferisce a Modena. E' in atto sotto la direzione di Gian Giacomo Monti la magniloquente trasformazione della chiesa di S. Agostino, voluta da Laura Martinozzi in vista della destinazione a *Pantheon Atestinum* e all'artista viene assegnato un posto di rilievo nella

²⁹ Sull'attività di Loraghi: ASMO, *AM*, *AB*, *Scultori*, b. 17/1; *ibidem*, *Cose d'arte*, b. 19/2; *ibidem*, *Camera Ducale, Fabbriche e Villeggiature*, bb. 9 e 14. Si veda pure G. CAMPORI, *Gli artisti italiani ...cit.*, e, riguardo a Carpi, E. CABASSI, *Notizie degli Artisti Carpigiani con le aggiunte di tutto ciò che ritrovasi d'altri Artisti dello Stato di Modena*, a cura di A. GARUTI, Modena 1986, pp. 117-118.

Dopo la morte di Loraghi, gli subentrano per i rifornimenti dei marmi del Palazzo Ducale di Modena Giovanni Martino e Domenico Baini, Pietro Morelli e Francesco Crescini.

³⁰ A. COCCIOLI MASTROVITI, *Gli altari della chiesa*, in *Il Collegio e la Chiesa di San Carlo a Modena*, Modena 1991, pp. 131-147; *id.*, *Tipologie e apparati decorativi per gli altari del Settecento: il caso degli altari sassolesi*, in «QB. Sassuolo e la sua storia», 2/1996, pp. 154-155.

decorazione plastica che si sviluppa perimetralmente gestita secondo il testo del contratto (1662) dall'impresa di Antonio Maria Costa e Giovanni Pietro Piazza³¹. Maschio pertanto colloca nella zona presbiteriale le sue statue di *Azzo*, *Corrado*, *Matilde di Canossa* e *Beatrice d'Este* con i rispettivi bassorilievi narrativi, opere che gli sono ascritte per affinità con quelle sassolesi insieme alle coppie di *Angeli* poste sull'arcone³². Compare inoltre tra i plasticatori di S. Agostino il nome di Carlo Francesco Piazza, autore tra l'altro degli ornati di stucco in alcune stanze e nello scalone del Palazzo Ducale³³, personalità sulla quale si dovrà indagare al fine di restituirgli un'identità più precisa.

Durante il ventennio di regno di Francesco II (1674 - 1694) si vivacizza la ricerca di scultori per il Palazzo di Modena. In primo luogo il duca si rivolge all'area veneta e tramite il residente estense a Verona affida ad uno "statuario" la fattura di dodici *Imperatori*, soggetti all'epoca privilegiati dalla moda e presenti in quasi tutte le collezioni aristocratiche, quattro dei quali vengono terminati all'inizio del 1678³⁴. Affida anche all'abate Giovanni Parenti residente estense a Venezia il compito di indagare sulla presenza di "un tale scultore inglese che fa figure di marmo assai buone e perchè S.A. avrebbe bisogno d'un simile artefice per fare alcune statove per la fabbrica del suo Ducale Palazzo"³⁵.

Non è dato sapere a chi in particolare si riferisse il duca, essendo all'epoca Venezia frequentata da parecchi scultori d'oltralpe tra cui fiamminghi, tedeschi, tirolesi, in buona parte impiegati dal Longhena in S. Maria della Salute. Avendo avuto notizia che lo scultore inglese era partito da alcuni anni, l'abate Parenti invia a Francesco II informazioni sugli altri "di qualche grido" dichiarando: "Mi viene in primo luogo lodato Giusto de Corte fiammingo, che ha travagliato qui alla chiesa della Salute et ha molti lavorieri per le mani, ma per essere ricco assai e non havere bisogno, dicono che non sortirebbe di Venezia. Dopo di questo mettono uno chiamato Michele Ungaro, che fra quei della professione è in stima, e questo

³¹ ASMO, *Camera Ducale, Fabbriche e Villeggiature*, b. 9, fasc. XX. Spesa per la fabbrica di S. Agostino: accordo sottoscritto il 7 settembre 1662 tra Bartolomeo Gatti e i costruttori, che si impegnano a condurre i lavori, compresi gli ornati e le statue di stucco, secondo il disegno di Gian Giacomo Monti.

³² E. RICCOMINI, *Ordine e vaghezza* ... cit., p. 63.

³³ ASMO, *Camera Ducale, Fabbriche e Villeggiature*, b. 9, fasc. I, s.d.

³⁴ ASMO, *AM, AB, Cose d'arte*, b. 18/1, 21 gennaio 1678.

³⁵ ASMO, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Venezia*, b. 124, 1 settembre 1679.

facilmente verrebbe ancorchè abbia facende assai qua. Il terzo è Oratio Marinali con due fratelli da Bassano, i quali hanno fatto quattro statue che sono nella facciata della Salute, quattro per la veneria del duca di Savoia e dodici che vanno nella facciata della chiesa qua de' Carmelitani Scalzi, con alcune altre che sono negli altari, e stanno tuttavia travagliando per un altare di S. Giustina di Padova. Il quarto è Tomaso Ruer tedesco, il quale lavora assai delicatamente: ha servito molti principi in Germania, particolarmente il duca di Sassonia et il principe di Ratruil, e poi per ultimo mi vien commendato per non inferiore degli altri Giovanni Comini detto il Trivisano, il quale ha per le mani molti lavorieri. Vi sarebbe pur anche un tal Enrico, giovine del Giusto, il quale dicono operi bene, ma non si sa poi quando fosse lontano dal maestro se li lavorieri riuscissero così perfetti"³⁶.

Nessuno però di questi giunge a Modena a dare esecuzione al progetto ducale, quello cioè di formare sulla balaustrata della reggia un olimpo di divinità e di virtù, primo magnifico impatto scenografico con il "decoro" della Casata estense. Compare invece tra i primi il bolognese Gabriele Brunelli pienamente idoneo ad operare in grande. Allievo a Roma di Alessandro Algardi e autore di vigorose statue per la corte di Parma, per la Serenissima Repubblica di Venezia a Verona, per chiese e palazzi aristocratici di Bologna, come il Davia Bargellini per il quale aveva apprestato il colosso di destra del portale, Brunelli esegue per il Palazzo Ducale *Ercole* e *Giunone* (1677) e a distanza di quattro anni *Giove* e *Nettuno*³⁷, lavori tutti di aulica imponenza, memori ancora del classicismo algardiano.

Contemporaneamente a lui, Giovanni Lazzoni fornisce le statue di *Pallade* e di *Mercurio* (1677), non senza raccomandare per le altre i figli Andrea e Tommaso; gode dell'appoggio di Francesco Maria Cybo di Massa nonchè di Francesco Stringa, pittore della corte estense, soprintendente della quadreria, controllore e firmatario dei pagamenti relativi alle opere fabbrili e artistiche³⁸. In effetti, alcuni anni dopo ai Lazzoni iuniores vengono commesse, frustrando le attese di Domenico Carloni, le statue di *Marte*, del *Tempo*, della *Virtù*, della *Fortezza*, che realizzano con solida impostazione ma

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ ASMO, AM, AB, *Scultori*, b. 17/1, fasc. Lazzoni. Cfr. G. CANEVAZZI, *La scuola militare di Modena (1756-1914)*, I, Modena 1914, p. 29 e D. BIAGI MAINO, "La fatica .cit., pp. 65, 72-73 con bibliografia.

³⁸ ASMO, AM, AB, *Scultori*, b. 17/1, fasc. Lazzoni, in cui si trova pure la notizia comunicata da Stringa a Lazzoni sull'arrivo a corte di Andrea Baratta (26 ottobre 1685).

“goffe nella resa, anche se l’atteggiamento colloquiale prescelto (...) nei gesti da popolane, non è privo di spirito”³⁹. Meno convincenti al confronto appaiono le statue in terracotta modellate da Tommaso Lazzoni per la facciata del Duomo di Carpi (1677 - 1680), ancora trattenute entro schemi arcaizzanti.

Un ulteriore incarico per l’arredo della balaustrata è affidato a Bernardo Falconi, già presente in età giovanile nella Delizia di Sassuolo. Il contratto, stipulato il 24 maggio 1685 mentre lo scultore ticinese era operoso a Verona, stabilisce la consegna entro agosto di quattro statue in bronzino veronese, “del meglio che si ritrova, tutte d’un pezzo (...) rappresentanti una la *Magnificenza*, l’altra l’*Honor militare*, l’altra l’*Atione virtuosa* e l’altra la *Podestà*”⁴⁰. La loro collocazione *in situ* entro l’anno stesso fa supporre che il lavoro fosse già intrapreso, sulla traccia di quell’impronta di matrice algardiana ulteriormente maturata nell’ambiente torinese che caratterizza i saggi di Falconi.

Ancora nel 1686 il duca si fa mandare da Roma, tramite l’abate Panciroli, l’elenco degli scultori “particolarmente de’ più eccellenti et accreditati nell’arte” allo scopo di sondare la disponibilità di qualcuno a trasferirsi a Modena. La risposta giunta a stretto giro segnala tra gli scultori “di prima classe” allievi e seguaci di Bernini, autori rinomati delle statue del Ponte Sant’Angelo⁴¹, nessuno dei quali però giungerà a Modena. Andrea Baratta (1639 - 1700 ca.) in compenso, forse dietro suggerimento del cardinale

³⁹ D. BIAGI MAINO, “*La fatica* .cit., p. 66.

⁴⁰ ASMO, *AM, AB, Scultori*, b. 17/1. L’accordo è stilato alla presenza del principe Cesare d’Este e sottoscritto dal marmorino veronese Giovan Martino Baisi quale garante. Il 28 ottobre 1685 Falconi riceve il saldo del conto avendo terminato le statue. L’anno successivo lo scultore, da cinque mesi in carcere a Padova per una questione relativa alla costruzione della tomba Secco nella chiesa di S. Antonio, chiede aiuto a Francesco II per ottenere la liberazione (*Ibidem*, 20 aprile 1686; è allegato uno scritto del duca che intercede a tal fine).

⁴¹ ASMO, *AM, AB, Cose d’arte*, b. 18/1, 3 luglio 1686 e 10 luglio 1686: *Nota di scultori di Roma* “Nota di scultori di prima classe / Antonio Raggi d’anni in circa 50 ha fatto gl’Angelo che porta la colonna nel ponte di S. Angelo / Hercole Ferrati d’anni 70 ha fatto gl’Angelo della Croce / Domenico Guidi d’anni 60 ha fatto gl’Angelo della lanza. / Della seconda classe / Giuseppe Mazzoni d’anni 40 ha fatto due figure, S. Giovanni Battista e S. Giovanni Evangelista nella chiesa di Gesù Maria / Lorenzo Ottoni d’anni 40 ha per le mani una figura per il re di Francia del Nillo (?) / Filippo Carchini d’età 45 ha fatto una figura, la Carità, al deposito di Bonelli nella Minerva / Monsur Michele d’anni 45 ha fatto nel sudetto deposito la figura della Fede”.

Rinaldo (secondo) offre i suoi servigi a corte presentando in dono (1685) il *Ritratto equestre di Francesco II* scolpito in rilievo su un grande scudo con lo stemma estense⁴². Lo scultore carrarese ha da poco lasciato Roma dopo più di un ventennio di attività nei cantieri berniniani. Assai forte peraltro è stato l'influsso del maestro sulla sua maturazione: emblematico per l'appunto il *Ritratto equestre* esemplato dal *Costantino* di Bernini posto nell'atrio della Basilica di S. Pietro.

L'omaggio frutta ad Andrea Baratta la commissione del *Busto di Francesco II*, "quasi parodia di quello di Francesco I del Bernini" commenta impietosamente Adolfo Venturi⁴³, tuttavia attento alla resa naturalistica della fisionomia più che alla magniloquenza celebrativa. In effetti sulla stessa linea icastica pur nutrita di intenti encomiastici l'artista scolpirà un altro *Busto di Francesco II*, due *Ritratti del cardinale Rinaldo* nonché un *Ritratto di principe estense* da identificarsi probabilmente con Francesco II date le affinità fisionomiche. Ma il suo ruolo a corte è tutt'altro che assicurato - si vede sottrarre, ad esempio, il ciclo per la facciata della chiesa di S. Giorgio - e s'ingegna perfino a fornire tavolini di marmo per superare le personali ristrettezze economiche. Riesce infine ad ottenere l'incarico per le statue della *Liberalità* e della *Prudenza* destinate alla balaustrata del Palazzo Ducale, che però verranno collocate lungo lo scalone d'onore. Le invia da Carrara nel 1690 insieme al gruppo di *Nettuno e Anftrite* previsto nel progetto originario come fontana per il cortile d'accesso allo scalone, poi trasferito nella Delizia di Sassuolo dove si trova tuttora.

L'ultima impresa modenese di Andrea Baratta è il corredo scultoreo della cappella del SS. Crocifisso (1692) nella chiesa della Madonna del Voto di giuspatronato del ricco mercante Cesare Bassoli. Opera tra le più significative del barocco a Modena, il suo disegno si deve al pittore Sigismondo Caula, autore tra l'altro della pala della *Crocifissione* posta in origine al centro dell'imponente struttura. Secondo il coevo scritto apologetico, è Caula a suggerire per la fattura dell'altare artisti carraresi⁴⁴, mentre la scelta stessa del marmo ribadisce l'intento di conferire all'opera il

⁴² Si veda D. BIAGI MAINO, *Andrea Baratta, un toscano alla corte degli Estensi*, in «Il Carrobbio», XII, 1986, pp. 72-80 e M. P. MARZOCCHI, in *Sculture a Corte* .cit., pp. 80-89.

⁴³ A. VENTURI, *La Regia Galleria* .cit., p. 286.

⁴⁴ G. ANGELINI, *I marmi santificati alla gloria di Gesù Crocifisso in un Altare eretto nella chiesa della Madonna del Voto della città di Modona dal Signor Cesare Bassoli già dedicati all'Altezza Serenissima di Francesco II di gloriosa memoria e ora a Rinaldo, Modona 1694*.

sommo fasto. Spetta pertanto a Girolamo Vanucci la fattura della “macchina” che Baratta, “il Fidia di quelle contrade”, orna di putti reggistemma e reggicartigli, di ghirlande, nastri e cherubini. Nel timpano, tra due angeli inginocchiati, pone l’*Eterno*, nelle nicchie ai lati delle colonne tortili le figure della *Fede* e della *Speranza* e nelle pareti laterali la *Devozione* e il *Ritratto di Cesare Bassoli*, collocato dopo la morte (1718). Se in quest’ultimo lo scultore dà prova ancora una volta della sua sapida abilità ritrattistica, negli altri pezzi evidenzia una maniera memore ancora degli esempi romani.

Uno spiraglio sull’operosità degli stuccatori locali si apre in occasione dei lavori per il Teatrino di corte (1686) nei quali risultano impiegati “il Sig. Carlo Francesco Piazza et un suo lavorante, Sig. Francesco Torri, il Mazarino intaliatore, Antonio Cestelino, occorrendo il Sig. Antonio fontaniere per dare aiuto a qualche operatione”⁴⁵. Del primo si è già accennato riguardo ai decori in stucco di S. Agostino, mentre il fontaniere è Aragona, che continua a corte l’operosità di Lattanzio Maschio pur essendo adibito anche a lavori tecnici.

Inoltre, la presenza nel gruppo di Antonio Traeri detto il Cestellino può considerarsi un preludio di quella che sarà l’attività plastica più prestigiosa del Ducato tra Sei e Settecento. La figura di questo artista, noto per le imprese decorative nelle chiese modenesi di S. Bartolomeo, di S. Carlo e in quella del Carmine di Spilamberto nonché nei Palazzi Ducali di Modena e di Scandiano, ha acquisito di recente una sicura identità e un più vasto profilo operativo grazie a recentissime ricerche ⁴⁶. Che ne hanno stabilito la nascita a Modena, attorno al 1669 e la morte nel 1732, la parentela con la famiglia dei Traeri organari e la prima formazione nella bottega del padre, intagliatore e intarsiatore del legno. L’ipotesi di un successivo apprendistato presso Sigismondo Caula, che espletò anche il ruolo di plasticatore per apparati effimeri, potrebbe trovare conferma dai fastosi sovrapporti nella chiesa di S. Bartolomeo eseguiti secondo le fonti dal Cestellino su disegni dello stesso Caula. Così come gli stucchi nel soffitto del Salone d’onore, quelli della “Sala dello Stringa” nel Palazzo di Modena, oppure la “macchina” dell’altare maggiore di S. Carlo e quelli di Scandiano derivati da disegni di Francesco Stringa.

⁴⁵ ASMO, AM, AB, *Cose d’arte*, b. 18/1.

⁴⁶ B. BELARDINELLI, *Antonio Traeri detto il Cestellino scultore modenese (1669-1732)* in “Atti e Memorie” della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi, s. XI, XXI (1999).

Secondo le ricerche nel citato studio, la sua operosità si prolunga a Correggio, presso l'altare di S. Francesco di Paola nella chiesa di S. Quirino e in seguito a Reggio. Qui lavora nella chiesa di S. Francesco, per la quale plasma i *Santi Bonaventura, Francesco d'Assisi, Lodovico e Antonio*; nei pennacchi della cupola del duomo (*Evangelisti*) e nella chiesa del Corpus Domini, per la quale realizza quattro statue intorno alla cupola, purtroppo perdute ⁴⁷.

⁴⁷ E. MONDUCCI-V. NIRONI, *Arte e storia nelle chiese reggiane scomparse*, Reggio Emilia, 1976.

UMBERTO NOBILI

Sculture in stucco nel territorio reggiano tra Sei e Settecento

L'ornato in stucco è il protagonista della grande decorazione architettonica, espressione dei fasti del ducato estense.

I più importanti cantieri dei territori di Modena e Reggio, voluti per celebrare il potere politico o religioso, fondano il loro significato estetico soprattutto sulle meraviglie scenografiche, sulle virtuosistiche risorse formali della plastica, a rilievo o a tutto tondo, legata all'impiego dello stucco.

Il palazzo ducale di Sassuolo, la rocca di Scandiano, le chiese modenesi di Sant'Agostino e di S. Carlo sono documenti esemplari, molto prestigiosi, di questa tendenza decorativa e tanto noti da non dover essere ripresi in questa sede, se non per una doverosa, ancorché sommaria, citazione.

L'esiguità del tempo a disposizione consiglia invece di circoscrivere questa relazione a fatti un po' meno noti, e tuttavia significativi, riferiti alla provincia reggiana, così da poter delineare lo sviluppo di questo fenomeno artistico nell'arco di due secoli, il Sei e il Settecento, e in un'area geografica tutto sommato più libera dai condizionamenti della corte e quindi forse più disponibile a indirizzare questa tecnica a più variegate finalità d'impiego.

Si ha notizia¹ di soluzioni scultoree realizzate in stucco nella bottega di Prospero Sogari, detto il Clemente, quindi ancora in pieno '500: attorno alla sua *Mater Amabilis*, ora in S. Prospero, correva infatti una complessa cornice figurata in stucco che la adornava nella sua sede originaria sull'altar maggiore dell'oratorio dell'Immacolata Concezione. Essa attestava l'interesse dello scultore per questo materiale povero, e però capace di gareggiare, in

¹ Cfr. F. FONTANESI, *Di Prospero Spani, detto il Clemente, scultore reggiano del secolo XVI*. Discorso Accademico, Reggio Emilia 1826, pp. 9-11. Si veda inoltre l'articolo di N. ARTIOLI, *Iconologia della "Mater Amabilis" di Prospero Sogari Clementi*, in *Presiedere alla carità*, Genova 1988, pp. 361-366.

quanto a resa di effetti plastici, con i più nobili marmi. Che è quanto si verifica poi nella decorazione del chiostro grande di San Pietro e della Basilica della Ghiara.

Nella prima fabbrica, iniziata attorno agli anni ottanta del '500 e terminata soltanto nel 1666, a sostegno e complemento dell'impianto architettonico si sviluppa un tessuto decorativo di forte commistione tra materiali diversi: marmi di vario tipo, cotto, stucco, e proprio a quest'ultimo medium è delegato principalmente il compito di connotare cromaticamente, strutturalmente e stilisticamente il bellissimo vano all'aperto, ancora così carico di suggestioni manieristiche dalle opere mantovane di Giulio Romano, come pure dalla facciata clementesca del Duomo di Reggio.

Del resto il Clemente forse non è stato completamente estraneo alla progettazione del chiostro, nata all'interno della bottega dei Pacchioni, spesso collaboratori dello scultore reggiano oltre che suoi parenti.

Ad animare le pareti del chiostro sono state qui collocate le statue in stucco dei plasticatori Bernardo e Francesco da Lugano², interessante contributo lombardo alla cultura artistica locale.

Alla bottega dei Pacchioni si deve pure, su disegno del pittore Lorenzo Franchi, l'ornato a stucco delle ricche cornici di gusto manieristico che scompartiscono lo straordinario repertorio pittorico della soffittatura della Ghiara³. Siamo soltanto nel 1610 e l'impresa del santuario rappresenterà, almeno fino alla metà del secolo un decisivo referente di significazione anche per la produzione plastica, così come, ovviamente, per le altre discipline artistiche.

Dalle ancone marmoree degli altari prende plausibilmente spunto la produzione di Paolo Emilio Besenzi: se ne possono considerare esempi eloquenti le anconate in stucco delle cappelle dei SS. Cristoforo e Giulia e dei SS. Placido e Bibiana in S. Pietro o quella di S. Stefano nella collegiata di Novellara. Il Besenzi⁴, ottimo pittore, si è cimentato spesso nella scultura in stucco, nell'ambito della quale è possibile verificare l'evoluzione della sua

² Cfr. U. NOBILI, *La fabbrica del monastero dei SS. Pietro e Prospero*, in *I Benedettini a Reggio. Dall'antico monastero di S. Prospero al nuovo convento di S. Pietro*, a cura di S. MACCARINI e U. NOBILI, Reggio Emilia 1989, pp. 41-56.

³ Cfr. in particolare A. BACCHI, *Le Sculture*, in *Il Santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia*, a cura di A. BACCHI e M. MUSSINI, Torino 1996, p. 59.

⁴ Per l'attività complessiva di questo autore si rimanda a: M. PIRONDINI, *Paolo Emilio Besenzi 1608-1656, Catalogo della Mostra*, Reggio Emilia 1975.

ricerca dall'eredità del manierismo nei rilievi della cappella Girola in Duomo a una più barocca articolazione delle forme nel Cristo risorto della sagrestia della stessa chiesa e fino a una declinazione decisamente naturalistica nelle due statue dei SS. Pietro e Prospero del 1649-50 in San Pietro o nei quattro santi della cappella del Ss. Sacramento in Duomo, nati come evangelisti per l'oratorio dei Crocesignati e rimaneggiati da Fra' Stefano da Carpi intorno al 1770 fino a diventare le immagini di Mosè, del Battista, di Noè e di Abramo.

Fin qui si tratta sempre di corredi plastici di supporto alle altre arti, ma intorno al 1652 ecco un evento che segna una svolta nell'utilizzo dello stucco in chiave di grande decorazione. Si dà inizio in quell'anno alla rotonda nel complesso dei SS. Girolamo e Vitale, progettato da Gaspare Vigarani e portato ad esecuzione da Girolamo Beltrami⁵.

Nella rotonda di San Girolamo l'ornamentazione plastica avvolge l'intero vano e interviene sulla sua caratterizzazione spaziale: le statue degli otto martiri e degli altrettanti angeli accompagnano e ritmano il percorso circolare del fedele, comparando alla vista e dileguandosi da essa nel giro obbligato attorno all'altare centrale. Esse muovono dunque l'ambiente come figure di teatro, protagoniste di una situazione che è già pienamente dimensionata sui valori della scenotecnica.

All'altrimenti poco noto Pietro Ancini, certamente sollecitato da Vigarani, spetta pertanto il merito di avere inaugurato la felice stagione della decorazione di gusto e impianto scenografici che certamente potrà trovare nella lezione dei Bibiena, presenti nel reggiano a più riprese, nuovi interessanti spunti inventivi.

M. Oretti nelle "Notizie de' Professori del Disegno"⁶ ricorda che Ferdinando Bibiena in "Reggio nella chiesa dei Gesuiti (S. Giorgio) dipinse due cappelle". Potrebbe trattarsi della seconda cappella a sinistra e della seconda cappella a destra, quest'ultima la sola, invece, ad essere attribuita dal

⁵ Cfr.: G. TIRABOSCHI, *Notizie dei Pittori, Scultori, Incisori e Architetti natii degli Stati del Serenissimo Duca di Modena*, Modena 1786, p.90; P. SCURANI, *Le chiese della Diocesi di Reggio Emilia, ms. del XX sec.*, Archivio Vescovile di Reggio Emilia, pp. 238/242; W. FERRARI, *Comunità di preghiera, la confraternita di S. Girolamo di Reggio Emilia 1443-1958*, Reggio Emilia 1958; B. ADORNI, *La chiesa come il teatro: due architetture di Gaspari Vigarani*, in *Barocco Romano e Barocco Italiano*, a cura di M. FAGIOLO e M.L. MADONNA, Roma 1985, pp.234-250. Su Pietro Ancini si veda inoltre la scheda in E. RICCOMINI, *Ordine e vaghezza. La scultura in Emilia nell'età barocca*, Bologna 1972, p. 55.

⁶ Si tratta del ms. B-132, C 8, della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

Baldi e dallo Scurani ai "F.lli Bibiena"⁷.

In realtà se per entrambe risulta problematico il riferimento a una matrice bibienesca sul piano pittorico, l'ornato a stucco risulta di notevole qualità, elegante, mosso, fantasioso, molto vicino allo stile che contraddistingue la decorazione della due sale del Casino di Sotto di Novellara, località nella quale è attestata la presenza di Francesco Bibiena nel 1776⁸. Soprattutto la seconda sala nel suo ricchissimo ordito plastico è vicina a modi bibieneschi e presenta analogie sia con la seconda cappella a sinistra di San Giorgio sia con gli stucchi di Soragna.

Inoppugnabili fonti documentarie attestano, tuttavia, che essa fu opera dello stuccatore Francesco Salvi, impegnato a realizzarla insieme con aiuti tra il 1679 e il 1680⁹.

Ci piace allora pensare che il Salvi abbia seguito un modello o almeno qualche indicazione di Francesco Bibiena, il quale poi nel giro del decennio successivo interverrà in un'altra sala, ora perduta, dello stesso casino, mentre nel quarto camerone e nel camerino della duchessa opererà nel 1687 Giuseppe Maria Mazza, attivo sempre a Novellara anche nella cappella del Ss. Crocefisso di S. Stefano¹⁰.

E siamo già dentro al festoso Settecento. Le commissioni ai Bibiena, al Mazza, ad Antonio Traeri, detto il Cestellino¹¹, attivo tra il 1702 e il 1707

⁷ Cfr.: A. BALDI, *Notizie d'arte nella Chiesa di S. Giorgio in Reggio nell'Emilia*, ms. C 410/33, Biblioteca Municipale Panizzi di Reggio Emilia; P. SCURANI, ..cit., p.110.

⁸ Cfr. D. LENZI, *Francesco Galli Bibiena* (Bologna 1659-1739), scheda del Catalogo critico della Mostra *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, Bologna 1979, pp. 265-266.

⁹ La notizia mi è stata gentilmente fornita da Sergio Cioldi, che ha studiato a fondo l'Archivio Gonzaga di Novellara e attraverso il rendiconto dei libri di spesa ha ricostruito in modo puntuale tutta la vicenda decorativa del Casino di Sotto, alla quale si fa qui riferimento. Nel ringraziarlo per l'aiuto prestatomi, formulo l'auspicio che al più presto il ricco materiale raccolto dallo studioso trovi la debita diffusione in una molto attesa pubblicazione.

¹⁰ Cfr.: E. RICCOMINI, *Ordine e vaghezza*, ..cit., p. 106; S. CIOLDI, *L'insigne chiesa collegiata di S. Stefano in Novellara*, Novellara 1991, pp. 156/157.

¹¹ Cfr. la scheda sull'autore in E. RICCOMINI, *Ordine e vaghezza*, op. cit., p.65. La più recente e circostanziata indagine sull'artista è stata condotta da Bianca Belardinelli nella sua tesi di laurea "Antonio Traeri, detto il Cestellino, scultore modenese 1669-1732", Università Statale di Milano, anno acc. 1995/96, rel. Prof. E. Riccomini. La studiosa ha potuto convalidare per via documentaria l'attribuzione al Traeri dell'altare di S. Francesco di Paola in S. Quirino di Correggio sulla base di documenti rinvenuti presso l'Archivio della Biblioteca Comunale di Correggio. Della tesi è stato pubblicato l'estratto a cura della

nella rocca di Scandiano (ma sono suoi anche i rilievi dei pennacchi della cupola del Duomo, le quattro belle statue in San Francesco e l'altare di S. Francesco di Paola con S. Veronica e S. Contardo o S. Longino in S. Quirino di Correggio), portano il segno dell'aggiornamento culturale dell'ambiente reggiano, aperto all'evoluzione del gusto e pronto ad adeguarsi agli spartiti eleganti e musicali del barocchetto.

Nei palazzi nobiliari si rinnovano gli scaloni, ove gli accessi, i riposanti, le balaustre, i partiti murari e i soffitti si muovono, popolandosi di statue: esemplari quelle di Antonio Alai in palazzo Fontanelli di via Dante, quelle di palazzo Besenzi-Bertani e, specialmente, l'Atlante di palazzo Guizzardi o Guicciardi-Guidotti della Filanda¹², risolto secondo una soluzione di grande risalto architettonico sintonizzata sul modello viennese del Belvedere Superiore.

A introdurci nello scalone raffinatissimo di palazzo Masdoni sono le due allegorie della Pittura e della Scultura di Antonio Schiassi¹³, autore ripetutamente presente sulla scena reggiana con interventi che qualificano veramente gli esiti della produzione plastica locale. Suo capolavoro è il complesso ornamentale della chiesa di San Michele Arcangelo di Pieve Modolena, culminante nel berniniano teatrino absidale con la sconfitta di Lucifero desunta dal dipinto del Reni. Qui, alla pari che nell'altro suo notissimo intervento in San Giorgio a Sassuolo, il maestro è coadiuvato dallo stuccatore Giuseppe Casalgrandi (1706-1774). Questo valente artigiano¹⁴, oriundo bolognese, ma nativo di Correggio, sarà l'iniziatore di una prospera bottega responsabile dell'ammodernamento o della realizzazione ex novo degli impianti decorativi di molti edifici reggiani settecenteschi, sia religiosi che di uso civile.

Il lavoro più organico della bottega di Casalgrandi è senza dubbio l'ornato dell'oratorio del Cristo di Reggio Emilia, iniziato da Giuseppe intorno al 1665 e portato poi a termine da suo figlio Felice.

Nell'oratorio del Cristo il rilievo è leggerissimo, appena affiorante in

Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi, Serie 11, vol. XXI, 1999, pp. 265/284.

¹² Cfr. M. PIRONDINI, *Reggio Emilia. Guida storico-artistica*, Reggio Emilia 1982, pp. 243-244.

¹³ Cfr. E. RICCOMINI, *Vaghezza e furore. La scultura del Settecento in Emilia e Romagna*, Bologna 1977, pp. 77-81 con bibliografia relativa.

¹⁴ Cfr. lo schedario Bonacciolini presso la Biblioteca Municipale Panizzi di Reggio Emilia ad vocem.

superficie, rispettoso di quel bon ton profuso a piene mani in ambito emiliano dall'insegnamento di Angelo Piò¹⁵, al quale anche i Casalgrandi poterono ricollegarsi tramite la frequentazione dello Schiassi.

Da un lato dunque è ancora viva l'eredità tardobarocca; dall'altro però vi si avverte una disposizione più contenuta e sobria delle forme in linea con una sensibilità culturale pronta a rinnovarsi.

Un ultimo fremito melodrammatico: il bolognese Petronio Tadolini, "valente professore di plastica"¹⁶, mette in scena nella cappella Rangona del Duomo le eroine bibliche Giaelee, Debora, Ester e Giuditta, ciascuna impegnata con appassionato canto a render ragione del proprio merito, della propria storia, davvero come in un vivace quartetto operistico.

Ma è già il 1775 e un nuovo gusto si sta affermando pure a Reggio; Francesco Fontanesi ne è portavoce e interprete e lo stile decorativo dovrà presto adeguarsi alla moderna tendenza. Il cortile di Palazzo Cassoli Malaspina, ora Fontanesi, al numero 37 di Via Emilia S. Pietro, testo coltissimo di rimandi all'antico, ne costituisce una splendida prova.

La fortunata stagione neoclassica non tarderà a venire e i Marchelli potranno trovare in loco maestranze capaci di modellare gli apparati ornamentali in stucco in piena coerenza con la definizione più essenziale e rigorosa della progettazione architettonica.

¹⁵ Cfr. E. RICCOMINI, *Vaghezza e furore ...cit.*, pp. 50-69.

¹⁶ Cfr. E. MONDUCCI - V. NIRONI, *Il duomo di Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1984, p. 228 con bibliografia di riferimento; *Francesco Fontanesi 1751-1795. Scenografia e decorazione nella seconda metà del Settecento, Catalogo della mostra*, a cura di M. PIGOZZI, Bologna 1988, p. 221.

MARIA CANOVA

La tradizione artigiana nella Modena ducale

La produzione artigianale a Modena e nei domini estensi, nell'arco dei due secoli e mezzo in cui la città è capitale del ducato, si articola in una serie di lavorazioni, che sfociano sovente in manufatti di grande qualità funzionale ed estetica, fondate su un patrimonio di conoscenze tecniche consolidato e accresciuto nel tempo. Delinearne un quadro esaustivo nell'ambito di una breve relazione non è possibile, sia perchè alcune attività richiederebbero da sole un'apposita trattazione, sia perchè su questo fronte lo stato degli studi è disomogeneo e accanto a settori indagati approfonditamente ve ne sono altri ancora in ombra a causa, anche, della difficoltà di reperire testimonianze oggettuali e documentali¹. Si possono tuttavia richiamare alcuni aspetti di tale produzione prendendo come termini di riferimento oggetti e arredi di provenienza locale presenti nelle raccolte del Museo Civico d'Arte. Così, ad esempio, il paliotto in scagliola policroma

¹ Per un quadro complessivo delle attività artigianali svolte nel ducato si veda *Artigianato e oggetti d'artigianato a Modena dal 1650 al 1800. Catalogo di una mostra impossibile*, a cura di F. VALENTI con la collaborazione di P. CURTI, Modena, Panini, 1986; il volume raccoglie una cospicua mole di dati raccolti attraverso un approfondito scandaglio degli archivi di Modena e Carpi. Un interessante spaccato della situazione nella prima metà dell'Ottocento emerge dagli Albi delle esposizioni triennali, promosse dalla Società di Incoraggiamento per gli artisti degli stati estensi, editi negli anni 1848, 1851, 1854, 1858 e 1862. La voce "meccanica e manifatture diverse" accoglie, infatti, mobili in legno intagliato e intarsiato, arredi da giardino in ghisa, strumenti musicali, strumenti scientifici, armi, oreficerie e argenterie, preparazioni entomologiche e ornitologiche, dei quali sono autori, tra gli altri, artigiani noti ed apprezzati, come gli orefici Paolo Ferrari, Giovanni Manzini e Felice Riccò, gli intagliatori Giuseppe Tacconi e Giovanni Spaggiari, il meccanico Ludovico Gavioli, lo scultore Luigi Righi, l'armaiolo e costruttore di strumenti musicali in ottone Antonio Apparuti e Ciro Bisi, maestro nella lavorazione a sbalzo del rame e abile fonditore.

proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino documenta una delle tecniche decorative più diffuse e intimamente legate al territorio non solo perchè ha in Carpi il suo centro di irradiazione, ma perchè utilizza come materia prima una risorsa minerale dell'Appennino. Le forti analogie riscontrabili con il paliotto nella cappella del castello di Spezzano, firmato e datato da Marco Mazelli nel 1699 e caratterizzato dal medesimo ornato vegetale, collegano poi l'esemplare del Museo a una delle tante botteghe che, tra la prima metà del XVII secolo e i primi decenni del XVIII, svolgono un'intensa attività soprattutto nell'ambito dell'arredo liturgico, come testimoniano i numerosi paliotti presenti nelle chiese del Voto, di San Pietro, di Santa Maria delle Assi, di Santa Maria Pomposa². Il fastoso effetto decorativo, l'eleganza e l'armoniosa policromia del disegno esaltati dal fondo nero, la compattezza della superficie levigata e lucidata sino a renderla simile a quella del marmo, in modo che il semplice gesso colorato emuli i pregiati commessi in pietre dure, hanno certamente contribuito alla fortuna di questa tecnica attestata anche negli edifici di culto più modesti. A determinarne il successo sono però, soprattutto, il virtuosismo esecutivo e la vivacità inventiva di artefici come Giovanni Gavignani, Annibale Giffoni, Giovan Marco Barzelli, Giovanni Massa e Giovanni Pozzuoli che in ancone, paliotti e piani per tavoli, dispiegano un inesauribile repertorio di motivi decorativi traendo spunto dai merletti, dalle stampe devozionali, dalla pittura di soggetto sacro, dall'illustrazione botanica, dalle quadrature prospettiche e dalle tarsie marmoree, pervenendo a risultati di raffinato cromatismo e forte suggestione illusionistica³.

² G. M. COSTANTINI, *L'intervento del restauratore*, in *Il Castello di Spezzano. Primi elementi di conoscenza*, Comune di Fiorano, 1985, p. 95, fig. 92. Forti analogie nella composizione dell'intreccio vegetale, si riscontrano anche in altri paliotti, datati 1700-1701, collocati, rispettivamente, nella chiesa di Santo Stefano a Reggio Emilia e nel Santuario della Madonna del rosario a Fontanellato (A. COLOMBI FERRETTI, *I paliotti in scagliola*, in *Vita di borgo e artigianato, Cultura Popolare nell'Emilia Romagna*, Milano, Silvana, 1980, p. 225, fig. 8; G. MANNI, *I maestri della scagliola in Emilia Romagna e Marche*, Modena, Artioli, 1997, nn. 71-74, pp. 87-89). Tra i paliotti delle chiese modenesi si segnala anche quello, attribuito a bottega carpigiana della prima metà del XVIII secolo, proveniente dall'altare maggiore di San Biagio e attualmente depositato presso il Museo.

³ Tra i più recenti contributi di studio sull'arte della scagliola si vedano D. COLLI-A. GARUTI e R. PELLONI, *La scagliola carpigiana e l'illusione barocca*, Modena, Artioli, 1990; G. MANNI, *I maestri...* cit.; A. M. MASSINELLI, *Gli artisti carpigiani*, in *Scagliola, l'arte della pietra di luna*, Roma, Editalia, 1997, pp. 93-136.

A spostare l'attenzione su un altro importante filone dell'artigianato artistico, costituito dalla lavorazione del legno, è la grande cornice barocca che racchiude la tela raffigurante *Lo sposalizio mistico di santa Caterina*, di ignoto pittore emiliano della seconda metà del XVII secolo. La cornice, anch'essa proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino, è un eloquente esempio dei livelli di padronanza tecnica e di maturità del linguaggio formale acquisiti dalle botteghe modenesi del secolo XVII e ulteriormente testimoniati dalla cornice che accoglie la pala del Codebue nell'abside della chiesa di San Biagio, simile nel motivo del nastro ondulante intrecciato ad un rigoglioso tralcio vegetale⁴. Gli autori di queste due opere sono ignoti e del resto le indagini sino ad ora condotte nel vasto campo dell'arredo ligneo non sempre sono giunte all'individuazione degli artefici; anche nei casi più fortunati le notizie rintracciate difficilmente superano la soglia dei semplici dati anagrafici o di una scarna genealogia familiare. Dall'anonimato emergono la grande ancona dell'altare della Comunità, nella chiesa del Voto, intagliata e dorata da Stefano Querini nel quarto decennio del Seicento, i confessionali e gli armadi da sagrestia della chiesa di San Barnaba, realizzati intorno al 1757 da Giovan Battista Tisi che, nella Bolletta dei salariati della Camera Ducale Estense, è citato, dal 1771 al 1795, come "primo falegname delle fabbriche ducali". Per la medesima chiesa Sante Giovanardi, a cui si devono anche il coro di Santa Maria delle Grazie e la parte superiore del pulpito di San Carlo, aveva intagliato il cancelletto che chiudeva la balaustra del presbiterio, e che purtroppo è stato trafugato in anni recenti. Gli arredi della chiesa di San Carlo sono opera di un gruppo di falegnami, di intagliatori e di doratori tra i quali spiccano Matteo Cuppini, che realizza le due tribune presbiteriali disegnate dal Cestellino, e Antonio Ansaloni autore del tabernacolo e dei candelieri dell'altare maggiore, rimossi nel 1828, del cancello della balaustra, di cornici, di mensole e di cornucopie delle tribune, dorate da Domenico Tagliazucchi⁵. Negli Atti della Comunità

⁴ *Il patrimonio storico artistico della Congregazione di Carità in Modena*, Modena, Orlandini, 1920, tav. XXXVIII. La cornice e il dipinto, prima collocati nella sacrestia della chiesa, furono trasferiti in Museo nel 1886 (Archivio Storico del Museo Civico (d'ora in avanti ASMC), *Atti*, 1886, comunicazione del presidente della congregazione al direttore del Museo, 11 novembre 1886, p.n. 949).

⁵ L. RIGHI GUERZONI, in *Il Collegio e la Chiesa di San Carlo a Modena*, a cura di D. BENATI-L. PERUZZI e V. VANDELLI, Modena, Artioli, 1991, p. 228; S. URBINI, *San Barnaba*, in *I luoghi sacri dell'Arte. Itinerario nelle chiese modenesi di proprietà comunale*, a cura di C. FRANZONI e L. RIVI, Modena, Comune di Modena, 1994, pp. 72-74; C. FRANZONI, *Chiesa*

ricorre il nome di Giacomo Manzini al quale, tra il 1732 e il 1773, vengono affidati numerosi lavori di ebanisteria; tra questi la cornice del gonfalone con la *Madonna del rosario e San Geminiano*, che egli realizza con la collaborazione dell'intagliatore Giuseppe Berutti e del doratore Lazaro Caldani, i vasi ornamentali posti sulla sommità degli stalli cinquecenteschi trasferiti nella nuova sala del consiglio e una scrivania multipla in cui si fondono eleganza formale e intelligenza progettuale⁶.

Le tabacchiere in bosso lavorate da Giovanni Spaggiari, portano in primo piano la singolare figura di un contadino artigiano che non abbandonò mai il lavoro dei campi destinando all'intaglio le pause imposte dalla stagione invernale. Nato agli inizi del secolo XIX a Vezzano sul Crostolo, nell'Appennino reggiano, Spaggiari sviluppa la propria arte autonomamente, senza ricevere alcuna formazione ma, ciononostante, la sua produzione raggiunge esiti qualitativi notevoli tanto da fargli vincere un premio all'esposizione promossa dalla Società di Incoraggiamento per gli artisti degli stati estensi nel 1850 e da suscitare l'interesse di Adolfo Venturi che, nel catalogo dell'Esposizione Italiana del 1881 a Milano, dedica un articolo al suo stipo in bosso⁷. Anche se si presenta con tratti indubbiamente originali,

del Voto, *Ibid.*, p. 30. Ansaloni, che divide la bottega con il tornitore Giuseppe Cesarini, riceve commissioni anche da Francesco Stringa per il quale esegue cornici, tavolini e uno "scrigno a cimieri con riporti in noce" destinati al palazzo ducale dove intaglia i portoni della "sala nuova" (*Artigianato e oggetti d'artigianato...* cit., p. 141). Da rammentare anche Giuseppe Caselgrandi, che intaglia "a giorno" le cimase delle scaffalature progettate nel 1760 da Pietro Termanini per la definitiva sistemazione della Biblioteca Ducale (G. MARTINELLI BRAGLIA, *Documenti per una storia dell'arredo nel Settecento estense: il progetto della Biblioteca Ducale*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi», s. XI, 1984, VI, p. 187).

⁶ O. BARACCHI GIOVANARDI, *Il Duomo di Modena nel '700 (restauri e progetti-i falegnami Manzini)*, in *Aspetti e problemi del Settecento modenese*, Modena, Aedes Muratoriana, 1982, pp. 53-60; A. GARUTI, in *Il Palazzo Comunale di Modena. Le sedi, la città, il contado*, a cura di G. GUANDALINI, Modena, Panini, 1985, s. 68, pp. 214-215.

⁷ Alle esposizioni triennali indette dalla Società di Incoraggiamento, Spaggiari presenta una "calamariera", una *toilette* "con statuette alla cima" e un "cuscino da lavoro per donna, con incassamento in legno intagliato (...) condotto con finissimo rilievo, ed accurato lavoro" (*Albo della Società d'incoraggiamento per gli artisti degli stati estensi. Triennio 1848-1850*, Modena, Lit. Goldoni, 1851, pp. 20, 45-46; *Albo della Società di incoraggiamento per gli artisti degli stati estensi. Triennio 1851-1853*, Modena, Lit. Goldoni, 1854, pp. 26-27; F. MANTOVI, *Ricordando Giovanni Spaggiari il contadino intagliatore*, in "Reggio Storia", V, 1982, n. 2, pp. 62-65; G. MANNI,

la figura di Spaggiari rientra nel solco di una prassi artistica profondamente radicata nell'Appennino dove, nei secoli XVII e XVIII, sono attive numerose famiglie di scultori intagliatori, quali i Cerretti di Montefiorino, i Gherardini di Fanano, i Tagliazucchi di Vitriola, i Gugli di Riolunato, i Corsini di Fellicarolo e i Ceccati di Stiano, abili nella lavorazione sia della pietra che del legno. Ad esse si devono ancone, cibori, tabernacoli e arredi che nelle configurazioni strutturali e decorative, risentono dell'ubicazione periferica e della lentezza con cui le novità filtrano attraverso le maglie della tradizione. Non mancano tuttavia personalità di spicco come Francesco Domenico Ceccati - autore di complessi arredi liturgici, ma dedito soprattutto alla produzione di piccoli oggetti - che traspone in un raffinato intaglio ligneo motivi tratti dalla medaglistica e dalla scultura reggiana cinquecentesca, oltre che da fogli di incisioni seicentesche⁸.

Nella raccolta di strumenti musicali, un nucleo di esemplari di fabbricazione locale, getta luce su un settore che non raggiunse mai elevati livelli produttivi e qualitativi nonostante l'amore e l'interesse per la musica nutriti dalla corte estense; un capitolo a parte è costituito dall'arte organaria per la quale si rimanda all'intervento di Carlo Giovannini. Nel suo repertorio dei liutai modenesi del XVII secolo Luigi Francesco Valdrighi assegna un

Arredi, in *Arte emiliana. Dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, a cura di G. MANNI-E. NEGRO e M. PIRONDINI, Modena, Artioli, 1989, nn. 297-298, pp. 342-344.

⁸ A. BALLETTI, F.D. Ceccati, in «La Provincia di Reggio», II, 1923, pp. 266-272; *Gnida dell'Appennino reggiano*, Reggio Emilia, Libreria Editrice L. Bonvicini, 1930, pp. 44-45 e *passim*; A. GIUDIGLIA QUINTAVALLE, *Arte in Emilia III, catalogo della mostra*, Modena, Artioli, 1967, pp. 117-118; M. PIRONDINI, *Arte del legno nell'Appennino reggiano (secoli XVII e XVIII)*, Reggio Emilia, Cassa di Risparmio di Reggio Emilia 1978; F. LORUSSO DE LEO, in *Restauri fra Modena e Reggio, catalogo della mostra*, a cura di G. BONSANTI, Modena, Artioli, 1978, n. 48, pp. 114-117; M. PIRONDINI, *Ibid.*, nn. 29, 46, pp. 86-88, 112; Id., *L'intaglio ligneo e la pietra scolpita nei ducati*, in *Vita di borgo...* cit., pp. 180-195; G. MANNI, *Arredi...* cit., nn. 266-267, pp. 314-315; A. GARUTI, *Tra arte e artigianato nell'alta valle del Secchia*, in D. COLLI-A. GARUTI e R. PELLONI, *La Secchia*, Modena, Artioli, 1988, pp. 113-114, figg. a pp. 85-88 e *passim*; V. MAUGIERI, in *In Excelsis. Arte e devozione nell'Appennino Reggiano (XII-XVIII sec.)*, catalogo della mostra (*Carpinetti*), a cura di F. BONILAURI-V. MAUGIERI, Roma, De Luca, 1994, nn. 1, 5-16, pp. 81-89. Di Francesco Domenico Ceccati, il Museo Civico possiede un piccolo medaglione in legno intagliato, con una testa "all'antica" (M. PIRONDINI, *Arte del legno...* cit., p. 66). Nella bottega dei Ceccati si forma e opera Michele Vignaroli al quale lo stesso Francesco Domenico fa affidare un'opera impegnativa come l'ancona dell'altare del Rosario nella parrocchiale di Corneto (M. PIRONDINI, *Arte del legno...* cit., pp. 72-77, 149-157, 164-165; ID., *L'intaglio ligneo...* cit., p. 193; V. MAUGIERI, in *In Excelsis...* cit., nn. 3-4, pp. 82-83).

ruolo di primo piano ad Antonio Casini che fu al servizio della corte e costruì numerosi strumenti "specialmente violoncelli e contrabassi (...) assai cercati", anche se non sempre realizzati con legni accuratamente selezionati. Tra i "buoni violinari modenesi", attivi tra la seconda metà del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, lo studioso annovera Giacomo Zanfi, Antonio Pollastri e Angelo Soliani i cui violini erano "ricercatissimi nelle orchestre per la loro voce argentina"⁹. Poco o nulla si conosce dell'attività di Pietro Termanini, a cui appartiene il cembalo, firmato e datato 1741, che nel 1772 figurava nell'Inventario della guardaroba ducale, mentre, grazie ai suoi molteplici interessi, acquista un certo rilievo la personalità di Giovanni Battista Dall'Olio, raffinato costruttore dei due salteri, datati rispettivamente 1764 e 1780. Dall'Olio, infatti, è anche poeta, scienziato, autore di memorie e di saggi sulla musica e sul teatro, organista e virtuoso di salterio e, in questa veste, autore degli *Avvertimenti e regole per i suonatori di salterio*, una sorta di guida all'uso dello strumento per conferire precisione ed eleganza all'esecuzione musicale. Si deve inoltre a Dall'Olio un saggio *Sopra la tastatura degli organi e dei cembali* nel quale illustra un nuovo tipo di tastiera, che avrebbe agevolato la digitazione, esemplificato dal modello presente nella raccolta¹⁰. A chiudere la galleria dei costruttori di strumenti musicali è Antonio Apparuti che inizia l'attività come armaiolo abbandonandola nel 1831 per dedicarsi alla fabbricazione di strumenti musicali a fiato in ottone; un campo nel quale si rivela particolarmente esperto. Dalla sua bottega, situata prima in Canalchiaro e successivamente nella soppressa chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, escono strumenti sempre aggiornati sulle modifiche che in quel tempo vengono apportate agli ottoni, per mettere a punto il sistema di pistoncini sostitutivo dell'antico meccanismo a chiavi, e, inoltre, Apparuti arricchisce le innovazioni con perfezionamenti propri ottenendo così strumenti di alta qualità apprezzati e ricercati ben oltre i confini del ducato. Purtroppo all'abilità dell'artefice non corrisponde la fortuna dell'imprenditore in quanto la mancanza di capitali e di sostegno da

⁹ L.F. VALDRIGHI, *Nomocbeliurgografia*, Modena, Soc. Tipografica, 1884 (rist. anast., Bologna, 1967), pp. 132-133, 210, 225, 318-320, 324-325. Sui costruttori modenesi e sulla formazione della raccolta del museo si vedano i contributi di M. LUCCHI in *Antichi strumenti musicali*, Modena, Mucchi, 1982.

¹⁰ L. F. VALDRIGHI, *Musurgiana*, Modena, Tip. C. Olivari, 1879 (rist. anast., Bologna, 1970), pp. 45-54; Id., *Nomocbeliurgografia...* cit., p. 232; L. CERVELLI, in *Antichi strumenti...* cit., nn. 59, 60, 68, 72, pp. 173-179, 196-199, 208-209; J.H.VAN DER MEER, in *Le raccolte d'Arte del Museo Civico di Modena*, a cura di E. PAGELLA, Modena, Panini, 1992, pp. 134-137.

parte del governo non consentono ad Apparuti di sostenere il confronto con l'agguerrita concorrenza estera e, in particolare, con quella viennese. Nel 1849, a quattro anni dalla sua morte la fabbricazione degli strumenti viene convertita in quella di bilance e stadere¹¹. La perizia di Apparuti come armaiolo è testimoniata da un archibuso da valle, datato 1825, conservato nella raccolta di armi dove sono presenti altri materiali riconducibili ad officine attive a Modena e nei territori del ducato. La conoscenza di questo settore produttivo, penalizzata dalla rarità degli studi sulla situazione dell'Emilia Romagna, peraltro concentrati sull'area bolognese e romagnola, ha ricevuto un notevole contributo dalle indagini di Lionello Boccia e di Patrizia Curti sull'armeria estense e dalle ricerche condotte dalla studiosa in occasione della recente pubblicazione del catalogo della raccolta del museo. E' così emersa una lunga lista di artigiani tra i quali sono da rammentare, per il XVII secolo, il reggiano Pietro Ancini, pittore e decoratore oltre che autore di armi bianche e da fuoco di committenza ducale, e i modenesi Braida e Francesco Zamboni, costruttori di armi da fuoco citate nell'*Inventario generale di tutte le armi e capi diversi componenti l'Armeria nobile di Sua Altezza Serenissima* redatto nel 1787.

Nel Settecento le botteghe di archibusari modenesi fanno capo a Pietro Boneti, a Giuseppe Bonfati, ad Antonio Pantaleoni, ad Antonio e Rinaldo Cavicchioli. A Boneti si deve un notevole esemplare di pistola, purtroppo segata in antico per trasformarla in mazzagatto; cassa, canna e meccanismo sono impreziositi da decorazioni floreali, in argento ageminato e inciso, derivate da modelli inglesi e francesi diffusi da album di disegni ai quali si ispirava la produzione elegante emiliana. Giuseppe Bonfati firma due fondipalle in ottone di accurata fattura, e Rinaldo Cavicchioli un paio di fucili "alla moderna" ornati da motivi di gusto rococò finemente incisi. Spilamberto vanta la bottega di Giovanni, Alessandro e Antonio Maria Beneventi "bravissimi armaiuoli ed intagliatori e limatori di ferro"; a documentarne l'eccellente produzione è un elegante fucile "alla moderna" databile al quinto decennio del secolo. Inoltre, Antonio Maria, tra il 1728 e il 1738, esercita le sue notevoli doti di cesellatore anche nell'incisione di numerosi conii di monete della zecca modenese. All'attività di due famiglie di archibusari, attive a Cavriago nel reggiano sullo scorcio del Seicento,

¹¹ L.F. VALDRIGHI, *Musurgiana...* cit., pp. 463-464; ID., *Nomocheliurgografia...* cit., p. 120; L. CERVELLI, in *Antichi strumenti...* cit., nn. 51-52, 54-56, pp. 158-161, 164-167; J.H. VAN DER MEER, in *Le raccolte d'Arte...* cit., p. 138.

rimandano le pistole firmate, rispettivamente, da Giovanni di Lodovico Buoni e da Bernardo Angeli i nomi dei quali compaiono nelle segnature di archibusi e pistole elencate nell'inventario dell'armeria estense. Anche questi esemplari, e in modo particolare il paio uscito dalla bottega di Bernardo Angeli, sono di buona fattura a conferma dell'abilità degli artefici operanti in questo settore alla cui vitalità dovevano certo contribuire le commesse provenienti dalla corte e dall'esercito ducale¹².

Solitamente, la fabbricazione delle varie parti che compongono un'arma comporta lavorazioni differenziate e altamente specializzate; un esempio di tale prassi è rappresentato da uno spadino, dei primi decenni dell'Ottocento, il cui elegante fornimento in argento, punzonato dall'orefice modenese Giacomo Vincenzi¹³, offre lo spunto per affrontare il tema dall'arte orafa. Un'arte che a Modena ha origini antiche, attestate dalla stele dell'orefice e decurione Gaio Petronio Mantes databile tra la fine del I e la metà del II secolo d.C., e che nel corso dei secoli ha conosciuto alterne fortune¹⁴. Tra le cause che ne frenarono lo sviluppo, e vengono denunciate dagli stessi massari dell'arte, emergono la difficoltà di reperire le materie prime, a causa della continua esportazione di oro e di argento da parte degli ebrei, e la debolezza del mercato interno. Inoltre, la consuetudine della committenza di procurarsi all'esterno del ducato le opere di maggior pregio induce gli artefici più dotati ad emigrare aggravando l'impoverimento dell'arte. Il trasferimento della corte estense a Modena non sortisce effetti positivi; agli inizi del Settecento in città si contano solo "quattro botteghe e queste ancora

¹² *Inventario generale di tutte le armi e capi diversi componenti l'Armeria nobile di Sua Altezza Serenissima*, a cura di L. G. BOCCIA, Modena, Panini, 1995, pp. 1, 7, 9, 13-15, 18, 39-40, 58, 60, 64, 91; L. G. BOCCIA, *Le armerie Estensi nel Settecento*, Firenze, Il Cenacolo Arti Grafiche., 1988, pp. 5-7, 11-14, 21, 23, nota n. 16; ID., *Armi d'attacco da difesa e da fuoco. La collezione d'armi del Museo d'Arte Medievale e Moderna di Modena*, Modena, Panini, 1996, nn. 142, 159, 194, 197, 215-216, 253, 263, 264, 279-280, pp. 10, 48, 53, 68-69, 75-76, 84, 86-87, 89; si veda inoltre, Biblioteca Estense di Modena (d'ora in avanti BEMO), *Carte Crespellani*, b. 18.2, *Beneventi*, cc. 3-4.

¹³ L. G. BOCCIA, *Armi d'attacco...* cit., n. 30, p. 24. Il punzone con il leone tra una G e una V, non rintracciato dallo studioso nei consueti repertori degli argentieri, risulta appartenere a Geminiano Vincenzi che firma altri spadini con fornimenti analoghi cfr. G. BOCCOLARI, *L' "Arte degli Orefici" a Modena (secc. XV-XIX)*, Modena, Aedes Muratoriana, 1991, p. 186; E. BARBOLINI FERRARI-G. BOCCOLARI, *Argenti estensi. L'arte orafa nel ducato di Modena e Reggio*, Milano, Antea, 1994, p. 97.

¹⁴ Sull'oreficeria modenese cfr. G. BOCCOLARI, *L' "Arte degli Orefici"...* cit.; E. BARBOLINI FERRARI-G. BOCCOLARI, *Argenti estensi...* cit.

senza lavoro"¹⁵ e solo dopo la metà del secolo, quando il mercato interno viene rivitalizzato dalle richieste che provengono dal ceto mercantile e borghese, si assiste ad una netta ripresa. Rare, ma di grande qualità, le argenterie dei secoli XVII e XVIII sono assimilabili alla migliore produzione europea per l'eleganza formale e la finezza esecutiva; pregi che contraddistinguono, tra le altre, due opere commissionate dalla Comunità rispettivamente a Pietro Paolo Tirelli e a Giuseppe Manzini *senior*: la statuetta reliquario di San Geminiano, eseguita nel 1744 per la chiesa del Voto, e le mazze da parata realizzate nel 1774¹⁶. Tra i numerosi e abili argentieri attivi nella capitale e nei principali centri del ducato nella prima metà dell'Ottocento un ruolo di spicco spetta certamente a Giacomo Vincenzi, la cui vasta produzione annovera le lampade e il prestigioso nucleo di arredi, eseguito su disegno dell'architetto Francesco Vandelli e in collaborazione con il figlio Luigi, destinati all'altare di San Geminiano¹⁷. A travalicare i confini del ducato sarà però la fama di Tommaso Rinaldi formatosi nella bottega dei Vincenzi e sotto la guida di Giovanni Borsari. Nel 1847, vincendo il concorso per la medaglia della Società di Incoraggiamento per gli artisti degli stati estensi, Rinaldi ottiene il primo importante riconoscimento delle sue notevolissime doti di orafo, particolarmente versato nella lavorazione a cesello, e nel 1851, insieme ai soci Giuseppe Rocca e Giuseppe Algeri rileva la bottega dei Vincenzi ubicata sotto il portico del Collegio. Numerosi sono i lavori commissionati a Rinaldi dalla corte, da chiese e da confraternite - e tra questi non si può tralasciare di citare lo splendido ostensorio eseguito nel 1859 per la confraternita di San Sebastiano - ma il suo nome è legato soprattutto al monumento a Benvenuto Cellini premiato all'Esposizione di Londra del 1862 e pervenuto in eredità al Museo Civico agli inizi del Novecento¹⁸.

¹⁵ G. BOCCOLARI, *L'Arte degli Orefici*... cit., p. 32.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 90-91, 167-169; E. BARBOLINI FERRARI-G. BOCCOLARI, *Argenti estensi*... cit., p. 43.

¹⁷ G. BOCCOLARI, *L'Arte degli Orefici*...cit., pp. 96, 102, 173-175 e *passim*; E. BARBOLINI FERRARI-G. BOCCOLARI, *Argenti estensi*... cit., pp. 75-97, 118; L. LORENZINI, in *Civitas Geminiana. La città e il suo patrono, catalogo della mostra*, a cura di F. PICCININI, Modena, Panini, 1997, nn. 75-76, pp. 200-201.

¹⁸ G. BOCCOLARI, *L'Arte degli Orefici*... cit., pp. 91-96, 191 e *passim*; ID., in *Le raccolte d'arte*... cit., p. 198; E. BARBOLINI FERRARI-G. BOCCOLARI, *Argenti estensi*... cit., pp. 127-140. Insieme al monumento entrarono in Museo anche alcuni modellini in piombo serviti per la sua realizzazione e i disegni elaborati da Ferdinando Manzini per le quattro scene a

Alla schiera degli orefici appartiene inizialmente anche Felice Riccò, ma i suoi molteplici interessi spaziano dalla fotografia all'artigianato artistico-industriale e lo portano a sperimentare nuove tecniche decorative basate su procedimenti meccanici dei quali egli intravede possibilità di applicazione con costi notevolmente ridotti rispetto ai sistemi tradizionali¹⁹. Determinante è il suo contributo al perfezionamento della cosiddetta "stampa naturale", un metodo inventato nel 1852 dal direttore dell'Imperialregia Tipografia di Vienna Luigi Auer e dal proto Andrea Worning e consistente nel porre un oggetto piano scarsamente rilevato tra due lamine metalliche passate poi al laminatoio. Riccò ottiene matrici sulle quali le impressioni di oggetti delicati, come una piuma o un'ala di insetto, risultano nitide e particolareggiate ma il metodo, nonostante riscuota consensi e venga premiato alle esposizioni internazionali e nazionali in cui viene presentato tra il 1862 e il 1888, non avrà alcun sbocco in campo industriale²⁰. La ricerca

bassorilievo del basamento. Nel nucleo dei materiali di Rinaldi, acquisiti dall'istituto tra il 1897 e il 1966, figurano modelli in piombo di vari elementi decorativi e un gruppo di punzoni.

¹⁹ Nell'ottobre del 1872 espone presso il Museo alcune sue "invenzioni" consistenti in decorazioni a bassorilievo su legno, ottenute "senza bisogno di stampi o macchine speciali" e con "un risparmio del 90% sopra qualunque metodo finora usato", imitazioni delle scagliole intarsiate, "eseguiti in legno, e cemento a fuoco", e campioni di "legno vellutato", simile ai tessuti di lana "tanto nella varietà dei disegni, come nella vaghezza dei colori" (ASMC, *Atti*, 1872, *Esposizione nel Museo Civico di Modena*, foglio a stampa, p.n. 145). Sulla sua attività di orefice si vedano, G. BOCCOLARI, *L' "Arte degli Orefici"...* cit., pp. 96, 98-99, 144-145; G. BARBOLINI FERRARI-G. BOCCOLARI, *Argenti estensi...* cit., pp. 122-125.

²⁰ I primi saggi di stampa naturale furono presentati all'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Modena nel 1854 e alcuni campioni, inviati a Vienna, ottennero il vivo apprezzamento di Auer. Nel 1856 il duca Francesco IV inviò Riccò nella capitale austriaca, "per perfezionarsi nella fotografia, galvanoplastica, stampa naturale e ad apprendere le cognizioni necessarie per la Zecca di Modena", e, dopo il suo ritorno a Modena, decretò che gli fossero assegnati un locale e un sussidio "coll'obbligo di formare degli allievi" (BEMo, *Carte Crespellani*, b. 19.2, cc. 23r, 29v, 30v, 37r; A. RICCÒ, *La stampa naturale perfezionata da Felice Riccò*, Modena, Tip. L. Gaddi, 1873, pp. 2-3, 43, 45). Il vasto e variegato campionario delle impressioni ottenute da Riccò è documentato da 400 lastre e da un album di prove di stampa donati al Museo Civico dall'artefice stesso (1871), dai figli Annibale e Amelia (1896) e dal medico Umberto Campani (1929, 1934, 1939) (ASMC, *Atti*, 1896, biglietto inviato da Annibale Riccò ad Arsenio Crespellani, p. n. 11; *Ibid.*, 1938, elenco degli oggetti inviati da Umberto Campani, 31.Marzo 1939; R. RUGGERI, *Antiche fotografie nelle collezioni civiche modenese, catalogo della mostra*, Modena, Comune di Modena, 1981, p. 13; F. PICCININI, in *Le raccolte d'arte...* cit., pp. 203-205).

e la messa a punto di tecnologie avanzate, che caratterizza l'attività di Felice Riccò, impronta il settore produttivo legato alla costruzione di strumenti scientifici e alimentato da una consolidata tradizione di studi che, nei secoli XVII e XVIII, promuove il sorgere di specole private e di laboratori specializzati nella meccanica fine e nella costruzione di strumenti astronomici. Geminiano Montanari, il maggiore astronomo modenese del XVII secolo, è anche costruttore, insieme alla moglie, di strumenti scientifici e sullo scorcio del Settecento viene pubblicato un *Trattato sulle macchine per formare nel medesimo tempo lenti convesse e lenti concave* di cui è autore Giambattista Vandelli, docente di meccanica e idrostatica presso l'ateneo modenese²¹.

²¹ Cornelio Malvasia, generale delle truppe del duca Francesco I, fonda due specole, ubicate rispettivamente "nel palazzo della villa di Panzano" e sulle mura di Modena, nel bastione di San Marco presso la sua residenza cittadina, nelle quali compiono osservazioni e studi astronomi famosi come Gian Domenico Cassini e Geminiano Montanari; entrambe sono attrezzate con buoni strumenti costruiti, in parte, dal Malvasia stesso. Un'altra specola privata viene allestita dal marchese Raimondo Montecuccoli Laderchi, tra il 1856 e il 1858, nel suo palazzo di Rua Muro e corredata di ottimi strumenti acquistati a Parigi e a Londra (C. BONACINI, *La storia dell'Osservatorio*, in *Nel primo Centenario dell'Osservatorio 1827-1927*, Modena, Soc. Tipografica Modenese, 1927, pp. V-VI, XIII). Sugli orientamenti e lo sviluppo della cultura scientifica del ducato si vedano, G. CADOPPI, *Gabinetti fisici e strumentaria nel Ducato di Modena*, in «Giornale di Fisica», XXIX, 1988, nn. 2-3, pp. 97-114; G. TABARRONI, *Scienza e tecnologia a Modena fra il Settecento e l'Ottocento. Ragioni e conseguenze della strumentazione topografica* di G. B. Amici, *Ibid.*, pp. 85-88; A. R. VENTURI BARBOLINI, *Sulle tracce della scienza: fonti documentarie e manoscritti estensi per la storia dell'astronomia e delle matematiche*, in *La Bona Opinione. Cultura scienza e misure negli stati estensi, 1598-1860*, catalogo della mostra a cura di D. DAMERI-A. LODOVISI e G. LUPPI, Campogalliano, Museo della Bilancia, 1997, pp. 205-218. A testimoniare della qualità dei prodotti che uscivano dalle officine locali è una sfera armillare, al cui interno è racchiuso un planetario copernicano, costruita da Bonifacio Borsari nel 1764 e pervenuta al Museo Civico nel 1889 insieme ad altri strumenti appartenenti al gabinetto di fisica dell'Università. Borsari, orologiaio di corte e custode dell'orologio del palazzo Comunale, è autore di pendole silenziose, dotate di un dispositivo di sua invenzione, e dell'orologio collocato nell'atrio dell'Ospedale (1765); è, inoltre, da ricordare che i Borsari "abilissimi nel lavorare l'ottone, furono costruttori di ottimi strumenti musicali specialmente a fiato" (G. TABARRONI, *Scienza e tecnologia...* cit., p. 86; ID., in *Mostra di opere restaurate*, Modena, Artioli, 1980, pp. 114-116; G. BOCCOLARI, *Kronos. Storia della misurazione del tempo a Modena*, Modena, Aedes Muratoriana, 1993, p. 73). L'elegante piede seicentesco della sfera, attribuito a Giovanni Maccari detto "Il Mirandolano" (1622-1697), o alla sua scuola, ci induce a richiamare l'attenzione su questo artefice anche se il territorio di Mirandola entra a far parte del ducato estense nel 1711. Di Maccari, il museo conserva due sfere armillari firmate e datate, rispettivamente, 1673 e 1689; la prima,

Alla fine del Settecento esistono a Modena artigiani esperti nella lavorazione di lenti e prismi di cristallo, come emerge da una lettera inviata nel 1783 alla Deputazione degli studi da Giambattista Venturi, direttore del gabinetto universitario di fisica sperimentale, e, agli esordi della sua attività, Amici frequenta la bottega dell'armaiolo, e abile fonditore, Mattioli "ove si uniscono diverse persone di molto ingegno e conoscitori delle arti meccaniche" e dove assiste "a certi esperimenti di composizione di metalli" eseguiti per conto di Giuseppe Zoboli, noto costruttore di telescopi acromatici²². Il gabinetto di fisica sperimentale costituito da padre Mariano Morini nel 1760 presso il Collegio San Carlo è uno dei primi ad essere istituiti in Italia e inoltre, sin dall'inizio, ha in forza due macchinisti fatti appositamente venire dall'università di Padova, i cappuccini Modesto Olivari e Fedele Minari nativi rispettivamente di Ligorzano e di Scandiano; da Padova giunge, nel 1775, anche fra Agostino Arleri al quale si devono alcune tra le migliori macchine. A testimoniare la perizia di questo valentissimo meccanico sono gli esemplari presenti nella raccolta di strumenti e apparecchi di fisica ceduta dall'Università al Museo Civico alla fine dell'Ottocento; tra questi, una macchina idraulica ideata dall'arciduca Massimiliano d'Este, fratello del duca Francesco IV, una pompa a vapore di Nollet e una macchina a vapore di Watt, progettata da Giovan Battista Venturi, che a un impianto architettonico di notevole eleganza abbina l'accurata fattura dei dettagli²³. Oltre che sul versante della sperimentazione

contrassegnata dallo stemma estense, proviene dal gabinetto di fisica dell'ateneo modenese la seconda, dal Liceo di Reggio Emilia. Ceretti definisce Maccari artefice di "rinomatissimi (...) strumenti geometrici e matematici" tra i quali "un superbo finimento di squadre e compassi" (*Biografie Mirandolesi*, II, Mirandola, Tip. Grilli, 1902, pp. 69-70) appartenuto all'ingegnere Luigi Fanti (1756-1818) che, probabilmente, lo aveva ereditato dal conte Angelo Scarabelli Pedocca (1741-1811), "professore d'architettura civile e militare nell'Università modenese" e autore del progetto della Rotonda di piazza d'Armi" (G. TABARRONI, in *Mostra...cit.*, p.112 ; C. GIELFI, in *Natura e cultura urbana a Modena, catalogo della mostra*, Modena, Panini, 1983, p. 312, n. 132).

²² E. PROVERBIO-P. TUCCI, *Giovan Battista Amici costruttore di telescopi e cannocchiali acromatici*, in "Physis", XXX, 1993, n.s., n. 1, p. 146.

²³ Sulle vicende del gabinetto di fisica e sulla formazione della raccolta del Museo Civico si vedano, C.G. MOR-P. DI PIETRO, *Storia dell'Università di Modena*, II, Firenze, Olschki, 1975, pp. 479-482; G. TABARRONI, *Il processo storico di formazione del nucleo di strumenti scientifici del Museo Civico di Modena*, in *Gli strumenti nella storia e nella filosofia della scienza*, a cura di G.TAROZZI, Bologna, Istituto per i Beni Artistici Culturali Naturali della Regione Emilia Romagna, 1983, pp. 11-15; G. CADOPPI, *Gabinetti scientifici...cit.*, pp. 98-101, 105-107; E.

e della didattica nell'ambito degli studi scientifici, l'attività del gabinetto di fisica si esplica anche nel campo della formazione degli artefici attraverso corsi professionali domenicali. Un ulteriore stimolo allo sviluppo della tecnica, e in particolare della strumentaria, proviene dalla Sezione d'Arti dell'Accademia delle scienze della quale, nel 1830, fanno parte una trentina di artigiani tra i quali figurano armaioli, meccanici, strumentai, fabbri, fonditori. Il gruppo comprende anche due collaboratori di Amici, i tornitori Giuseppe Sgarbi e Grisostomo Gualtieri; quest'ultimo, particolarmente abile nella fabbricazione di specchi metallici, intraprende poi la costruzione di telescopi e nel 1812 viene premiato con la medaglia d'argento dall'Istituto Nazionale di Scienze Lettere e Arti²⁴. Nella prima metà del XIX secolo, la

PAGELLA, *Gli strumenti scientifici del Museo Civico d'Arte Medievale e Moderna di Modena*, in *Instrumenta, Il patrimonio storico e scientifico italiano: una realtà straordinaria, Atti del convegno di studi, Bologna 10-11 marzo 1990*, a cura di G. DRAGONI, Bologna, Grafis, 1991, pp. 141-145. Agostino Arleri figura anche fra i costruttori della nuova serie di misure campione, commissionata dalla Comunità modenese nel 1790 e realizzata sotto la direzione di Giovan Battista Venturi e Giovan Battista Vandelli; accanto al macchinista del teatro di Fisica, e al suo aiutante Antonio Sgarbi, sono impegnati l'ottonaro Giuseppe Parisini, i tornitori Giuseppe Franchini e Domenico Bertani e il fabbro Geminiano Monzani. A metà Ottocento, quando il governo ducale decide di adottare il sistema metrico francese, la costruzione di alcuni prototipi, parte dei quali è presso il Museo Civico, viene affidata al macchinista Cesare Zoboli che viene inviato a Torino, a Genova e a Milano per visitare le officine specializzate nella produzione di strumenti di precisione. Anche l'Officina metrica modenese raggiunge una discreta fama, come testimonia la richiesta di strumenti da parte del grande astronomo Angelo Secchi nel 1858 (L. APPARUTI, in *La Bona Opinione...* cit., nn. 54, 76, 79, pp. 135-135, 169, 172-173; D. DAMERI-A. LODOVISI, *Ibid.*, n. 61, pp. 146-147; L. GROSSI, *Ibid.*, nn. 62-63, pp. 148-151; EAD., *Pesi e misure del Ducato Estense nel Museo Civico di Arte Medievale e Moderna di Modena*, *ibid.*, p. 197). Fedele Minari esercita inizialmente l'arte dell'intaglio, appresa nella bottega paterna e perfezionata nei conventi francescani dell'Emilia dove avevano lavorato due valenti intagliatori, i fratelli Agostino e Vincenzo da Trapani. Minari realizzò tabernacoli intagliati per le chiese francescane di Scandiano, San Martino in Rio, Fidenza, Modena, Vignola e per la parrocchiale di Campagnola (M. PIRONDINI, *Arte del legno...* cit., p. 27; Alc. SPAGGIARI, *Le opere e i secoli. Storia dell'artigianato a Reggio Emilia*, Reggio Emilia, A.G.E.-Grafica, 1980, p. 192). Modesto Olivari, che nel 1751 aveva allestito una "bottega per l'orologiaio" nel convento dei cappuccini di Modena, è autore dell'orologio del cenobio modenese (1750) e di quelli dei conventi di Parma (1760) e di Reggio Emilia (1764) (G. CADOPPI, *Gabinetti scientifici...* cit., p. 107).

²⁴ G. CADOPPI, *Gabinetti scientifici...* cit., pp. 100-106. La figura e l'opera di Gualtieri, che aveva il laboratorio in via Levizzani, sono stati sino ad ora poco studiate ed egli è noto soprattutto a causa della controversia con Amici in merito al primato nella costruzione degli

fama di scienziati come Leopoldo Nobili e Giovan Battista Amici deriva in parte dalla loro abilità come costruttori di apparati sperimentali, di strumenti astronomici, di microscopi, di strumenti astronomico-geodetici in grado di reggere il confronto con la migliore produzione europea dell'epoca. Dal *Libro de' conti* del laboratorio di Amici emerge l'attività di una piccola azienda artigiana con due o, in taluni casi, tre lavoranti, un tornio e semplici attrezzi per la lavorazione dell'ottone; tra gli oltre 800 strumenti prodotti figurano non meno di 20 tipi di apparecchi ottici e accessori per microscopia e Amici stesso lavora personalmente la maggior parte delle lenti, mantenendo a lungo una notevole destrezza manuale²⁵. La fortuna di questo particolare

specchi sferici di metallo. Grazie all'appoggio di influenti personalità del mondo accademico Amici risolse la questione a suo favore ma, nel 1842, al Congresso degli scienziati italiani, riconobbe pubblicamente i meriti di Gualtieri (R.A.S., *Il meccanico modenese Gualtieri*, in «Il Panaro», 5 marzo 1887; L. F. VALDRIGHI, *Dizionario storico-etimologico delle contrade e spazi pubblici di Modena*, Modena, Tip. Rossi, 1880, pp. 151-152.

²⁵ Sulla figura dello scienziato reggiano, si veda *Leopoldo Nobili e la cultura scientifica del suo tempo*, Atti del convegno di studi, Reggio Emilia 25-27 ottobre 1985, a cura di G. TAROZZI, Bologna, Nuova Alfa, s.d.. Gli strumenti progettati da Nobili erano esportati sia in Europa, che negli Stati Uniti; alcuni furono costruiti a Reggio Emilia dal macchinista Gaetano Rughi, altri uscirono dall'officina del fiorentino Corrado Wolf (P. BRENNI-W.D. HACKMANN, *Gli strumenti scientifici*, in *L'eredità scientifica di Leopoldo Nobili, catalogo della mostra*, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia, 1984, pp. 29-30; G. TABARRONI, *Scienza e tecnologia...* cit., pp. 83; G. CADOPPI, *Gabinetti scientifici...* cit., p. 103). Durante il Regno d'Italia Nobili fu direttore della fabbrica d'armi di Brescia dove condusse ricerche per migliorare la qualità dei ferro utilizzato per la produzione (A. PUGLIA, *Elogio del Cav. Prof. Leopoldo Nobili*, in «Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Modena», XII, 1871, pp. 50-51). Giovan Battista Amici attuò le prime esperienze nella lavorazione degli specchi metallici nell'officina impiantata dal padre, direttore del Catasto, per riparare e tarare gli strumenti topografici; il laboratorio era situato presso l'abitazione della famiglia, in via dei Servi, dove, nel 1817, lo scienziato allestì anche una specola. Le medaglie d'oro conferitegli dall'Istituto Italiano di Scienze, Lettere e Arti nel 1811 e nel 1812, rispettivamente per un "telescopio pari allo herschelliano" e per un microscopio catadiottrico, segnarono il brillante avvio della sua intensa e fortunata attività di *instrument maker* che proseguì anche dopo il suo trasferimento a Firenze, dove fu chiamato da Leopoldo II di Lorena per sovrintendere all'Osservatorio annesso al Museo di Fisica e Scienze Naturali. Dopo la sua morte, avvenuta nel 1863, per iniziativa di Giovan Battista Donati furono fondate le Officine Galilei nelle quali confluirono le attrezzature e i tecnici specializzati del laboratorio (C. BONACINI, *La fondazione dell'Osservatorio di Modena attraverso il carteggio di Gianbattista Amici*, in *Nel primo Centenario...* cit., pp. 15-32; P. BUFFA e E. FILIPPINI-LERA BUFFA, *Il Libro de' conti del laboratorio di Giovan Battista Amici (Modena 1786- 1863)*, in «Giornale di Fisica», cit., pp. 115-

settore dell'artigianato raggiunge il suo apice all'inizio degli anni Trenta dell'Ottocento, quando "i laboratori modenesi possono ottenere alcuni tra i più sofisticati strumenti scientifici nei campi di punta della ricerca senza uscire dal ducato"²⁶; a segnarne una battuta d'arresto è la pesante repressione seguita ai moti insurrezionali del 1821 e del 1831, che costringe all'espatrio i migliori ricercatori.

Prima di chiudere questo rapidissimo percorso attraverso le vicende dell'artigianato modenese, ci pare doveroso dedicare un brevissimo cenno a specialità e ad artefici che ne sono rimasti esclusi per ragioni di spazio e ricordare, almeno, i ferri battuti di Giambattista Malagoli²⁷ - che arredano i palazzi pubblici e le più prestigiose residenze nobiliari del tardo Settecento, costruiti o rinnovati sotto la spinta della riforma urbanistica ed edilizia promossa dal duca Francesco III e l'officina meccanica di Lodovico Gavioli "orologiaio e fabbricatore d'organi e cariglioni nella piazzetta della Torre in Modena, che può fabbricare orologi da torre e da camera, batterie à musique, fisarmoniche, pianoforti a cilindro, ed organi a trombe, automi di qualunque sorta ed altre macchine diverse"²⁸.

123; G. CADOPPI, *Gabinetti scientifici...* cit., pp. 103-104, 107-109; G. DRAGONI, *G.B. Amici: il microscopio a riflessione. Anticipazioni storiche, caratteristiche tecniche*, in "Giornale di Fisica", cit., pp. 141- 142, 151-156; A. RIGHINI, *Il ruolo di Giovan Battista Amici e Giovan Battista Donati nell'astronomia fiorentina del XIX secolo*, *Ibid.*, pp. 215-217, 221; G. TABARRONI, *Scienza e tecnologia...* cit., pp. 83-84; E. PROVERBIO-P. TUCCI, *Giovan Battista Amici...* cit., pp. 145-182).

²⁶ G. CADOPPI, *Gabinetti scientifici...* cit., p. 113.

²⁷ Cfr. G. MARTINELLI, *Vicende della bottega artigiana del fabbro Giambattista Malagoli e suoi riflessi nell'idea di decoro edilizio della Modena di Francesco III e Ercole III*, in «Bollettino dei Musei ferraresi», 8 (1978), 1981, pp. 75-90; G. MARTINELLI BRAGLIA, *Dal Barocco al Rococò. Note su alcuni palazzi modenesi*, in G. BERTUZZI, *Il rinnovamento edilizio a Modena nella seconda metà del Settecento*, III, Modena, Aedes Muratoriana, 1983, pp. 156-157, 163, 169, 180; E. BARBOLINI FERRARI-G. BOCCOLARI, *L'arte del ferro nel ducato estense*, Modena, Banca Popolare dell'Emilia Romagna, pp. 41-50.

²⁸ G. TABARRONI, *Scienza e tecnologia...* cit., p. 87. L'iscrizione nella targhetta applicata da Gavioli agli apparecchi che costruiva illustra efficacemente la produzione di questo versatile artigiano, nato agli inizi dell'Ottocento e formatosi nella bottega del padre Giacomo, anch'egli abile meccanico, "fabbricatore e venditore di cariglioni e organi" (G. BOCCOLARI, *Kronas...* cit., p. 98). Oltre che per i raffinati meccanismi di orologi, come quelli realizzati rispettivamente per il Foro Boario (1839) e il Palazzo Comunale (1869) e in grado di coordinare il movimento delle lancette di più quadranti collocati in posizioni diverse, Gavioli si distinse anche nella costruzione di strumenti musicali meccanici, perfezionando i cosiddetti "organetti di Barberia" la cui invenzione è attribuita al modenese Barberi.



Fig. 1



Fig. 2

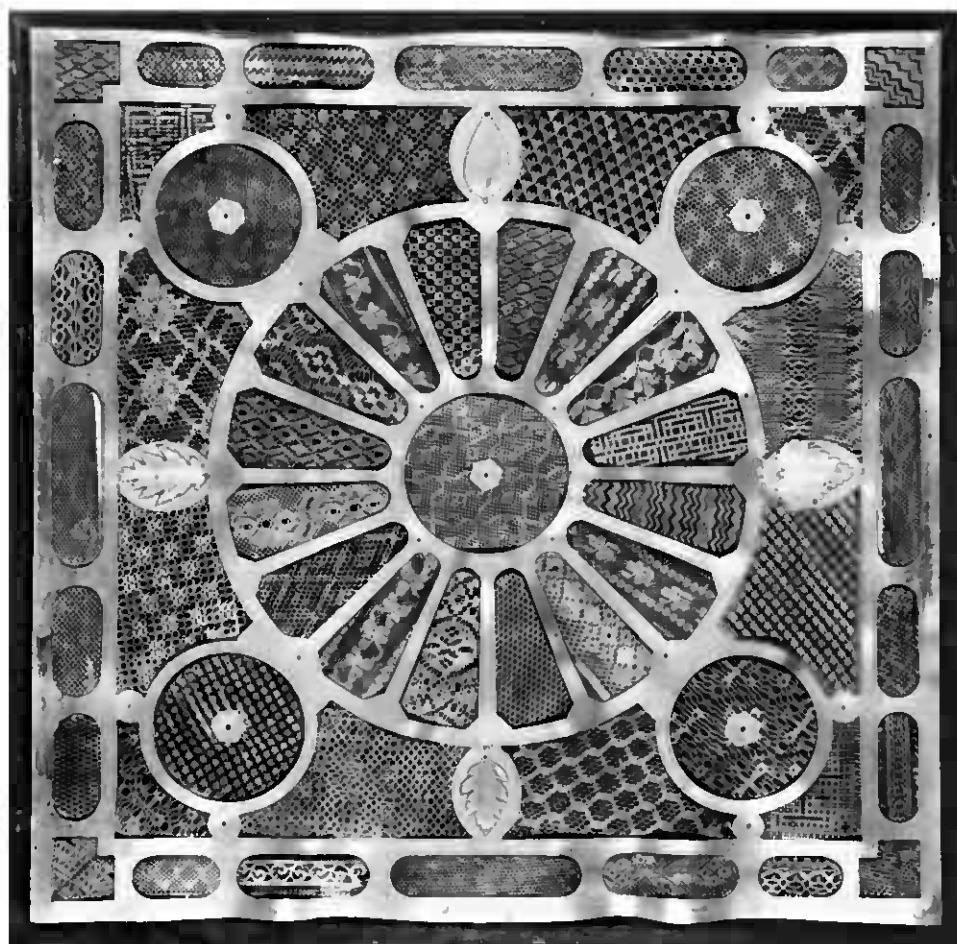


Fig. 3

PATRIZIA CURTI

Note sull'arredo ducale tra il XVII e il XIX secolo

Vorrei in primo luogo accennare a ciò che studiosi quali Mark Girouard, David Starkey, Hugh Murray Baillie hanno magistralmente evidenziato: la relazione tra pianta dei palazzi barocchi in Europa e rituali di corte. Per quanto poi ci riguarda più da vicino spetta soprattutto a Peter Thornton aver approfondito lo stretto intreccio di reciproche influenze tra struttura, funzione e arredi dei vari ambienti dei palazzi signorili. Individuare una connessione tra arredi, spazi di rappresentanza e cerimoniale è possibile soltanto quando gli arredi sono conservati *in loco*, o quando la documentazione d'archivio è particolarmente ricca: per il palazzo ducale di Modena (ma in parte anche per quelli di Sassuolo e Mugnano) si verifica la seconda condizione nel cuore del Settecento. Per l'epoca precedente è possibile fare alcuni *flash* capaci di dare un'idea delle scelte e del gusto di casa d'Este in materia di arredo soprattutto nel 1629, quando stava iniziando la trasformazione del castello in palazzo, e nel 1663, alla morte di Francesco II¹.

Quando Cesare nel 1598 fu costretto a lasciare Ferrara e a trasferire la capitale a Modena, prima che il vecchio castello dei suoi avi e l'antico maniero di Sassuolo venissero trasformati in sontuoso palazzo e in magnifica delizia di villeggiatura, sono soprattutto gli arazzi, antichissima passione degli Este, a dare un aspetto meno austero al castello che, con Francesco I, diverrà reggia.

¹ Ho studiato l'argomento da un punto di vista storico, di costume, non museografico-oggettuale.

J.M.J. ROGISTER, *I rituali e la disposizione delle corti barocche* in *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi* a cura di G. TEYSSOT, Milano 1996 pp. 38 ss.; P. THORNTON, *Interni del Rinascimento Italiano*, Milano 1991

Gli inventari del primissimo Seicento li elencano stanza per stanza descrivendoli minutamente nei loro temi decorativi, celebrativi, mitologici ed eruditi. A figure, a grottesche, a boscaglia, provenienti in parte da Bruxelles, in parte di manifattura ferrarese. Con Ercole II infatti le botteghe locali dove già erano operosi i fratelli brussellesi Karcher avevano acquistato la struttura di una vera arazzeria dalla quale uscirono, tra l'altro, le *Metamorfosi*, le *Città*, le *Aquile Bianche*, le *Pergoline*, ai cui cartoni avevano lavorato pittori famosi come i Dossi, Girolamo da Carpi, Bastianino².

Tali apparecchiamenti comprendevano portiere, soprafinestre, sopraporte e potevano essere adattati a vari tipi di stanze. Perdura l'antica usanza di conservare i pezzi migliori in guardaroba per poi esibirli in occasioni importanti. Non si tratta soltanto di arazzi che il duca Cesare era riuscito a trasportare da Ferrara - l'avidità dei legati pontifici si era indirizzata soprattutto ai dipinti -, ma è certo che il patrimonio di arazzi si arricchì anche in seguito, benché la manifattura ferrarese a partire dalla metà del Cinquecento si fosse andata esaurendo. Gli inventari della guardaroba ducale documentano acquisti, doni e opere di manutenzione riservate a questi fragili manufatti³.

Oltre che da arazzi le pareti del castello modenese erano rivestite da parati di cuoio dorato, rilevato e dipinto provenienti da Ferrara, con fregi nella parte superiore ed inferiore. I corami erano utilizzati per ricoprire porte, finestre, camini, oltre a venire sistemati sulle tavole con ampie cascate e, naturalmente, sotto le tavole. Coramai ferraresi e bolognesi continuano a lavorare per Casa d'Este a Modena finché, con l'avanzare del secolo, l'amore per damaschi e velluti prevarrà, insieme al gusto di riempire fittamente le pareti degli ambienti di rappresentanza di dipinti entro sontuose cornici intagliate e dorate.

Quanto alla mobiglia vera e propria, l'inventario che illustra sala dopo sala il castello prima che divenga palazzo enumera soprattutto sgabelli (tamburetti, dal francese *tabouret*). Qui è immediato il collegamento con l'etichetta, e, senza arrivare alle lotte tra le dame *avec tabouret* e quelle *sans tabouret* della corte di Luigi XIV, il poter sedere alla presenza del sovrano costituiva un elemento di non poca importanza a corte. *Scranne* e *careghe* alla

² P. CURTI, *Note sull'arredo del Palazzo Ducale dal XVII al XIX secolo* in *Il Palazzo Ducale di Modena*, a cura di A. BIONDI, Modena 1987, p. 257.

³ *Artigianato e oggetti di artigianato a Modena dal 1650 al 1800. Catalogo di una mostra impossibile*, a cura di F. VALENTI, pp. 209-223.

francese e all'imperiale, buffetti (credenzini), tavolini in noce o in ebano intarsiati d'avorio e preziosissimi scrigni si mescolavano a più comuni armadi e tavoli in pioppo (piella)⁴.

In pieno Seicento, leggendo gli inventari, sembra di capire che il colpo d'occhio fosse affidato ai tessuti (era allora avvenuta la separazione tra tessuti d'arredamento e tessuti d'abbigliamento), ai parati fatti su misura, non più adattabili a qualsiasi ambiente come arazzi e corami. Prevalgono il damasco e il velluto, ora unito, ora stampato fondo oro, mentre tra i colori spicca il carmése negli ambienti di rappresentanza. I motivi sono vasi, vasi con fiori, corone ; raramente è segnalato negli inventari il luogo di provenienza dei tessuti⁵.

Numerose sono le *ombrelle* (padiglioni), le *trabacche* (baldacchini), tanti i letti - che sono il vero dominio delle tappezzerie con *cielo, coda e pendoni* - ; ancora una volta è evidente il collegamento con il cerimoniale, con l'importanza data al "coprire", (cioè ricevere e dare udienza stando sotto a baldacchini) da parte dei membri della famiglia ducale⁶.

E poi lumiere, placche (*apliques*), cornucopi, *consolles*, letti da riposo, armadi, canapè, tavolini da gioco, specie per sbaraglino⁷.

I documenti fanno numerosi nomi di artigiani locali, ma sono molti anche gli oggetti di provenienza estera⁸.

Il cuore del Settecento è, come accennato all'inizio, il momento in cui abbiamo il maggior numero di informazioni non solo sul *Grande Nobile Appartamento* con i suoi parati crémisi, le ombrelle, le trabacche della medesima tinta, le tavole nobili verde antico, i ricchissimi lampadari, ma anche sugli appartamenti dei principi⁹.

L'appartamento di parata, seppur privato dei dipinti più belli partiti nel 1746 per Dresda, restava il luogo dove venivano alloggiati gli ospiti illustri e

⁴ P. CURTI, *Note sull'arredo...* cit., in *Il Palazzo Ducale...* cit., Modena 1987, pp. 257-259.

⁵ *Arredi, suppellettili e "pitture famose" degli Estensi. Inventari 1663*, a cura di J. BENTINI-P. CURTI, Modena 1993, pp. XXI-XXIII.

⁶ J. BENTINI-P. CURTI, *Arredi...* cit.; ASMO, *Archivio segreto estense, Casa e Stato, Corte*, filza 446.

⁷ Nella residenza di villeggiatura di Sassuolo sono numerosissimi i tavolini in scagliola bianco su nero e gli urbini. Le tappezzerie sono a colori vivaci: raso giallo, turchino, fiorato, a righe.

⁸ *Artigianato...* cit. a cura di F. VALENTI, Modena 1986.

⁹ F. VALENTI-P. CURTI, *L'Inventario 1771 dell'arredo del Palazzo Ducale di Modena*, Modena 1986.

dove si svolgevano i ricevimenti importanti. Le sale sembrano seguire il dettato dell'etichetta di corte : la ricorrenza di padiglioni e baldacchini che coprono ora un tavolo ora una poltrona denotano infatti un luogo cerimoniale . Nelle prime tre stanze a partire dal salone si registra la presenza di un padiglione, quasi a creare un asse d'onore verso la quarta ,che è la sontuosa "camera del letto" con il letto all'imperiale sovrastato da baldacchino e tendaggi di velluto crémisi ricamato alla "chinese". I baldacchini ,come si è visto, sono simboli di dignità regale e contrassegnano il percorso che conduce alla presenza del sovrano e, nel nostro caso, sono più ricchi via via che ci si avvicina alla "camera del letto".

La sequenza spaziale dell'antico cerimoniale "imperiale", che già qui si percepisce , è maggiormente evidente nell'appartamento di Francesco III, il più importante a Palazzo¹⁰.

Anche negli appartamenti dei vari membri della famiglia ducale ,insieme a mobili definiti "antichi", "vecchi", ce ne sono altri di nuova concezione ,soprattutto nell'appartamento del duca . Vere e proprie rarità quali canterani (cassettoni) e soprattutto scrigni (stipi)- si pensi a quelli rintracciati da Graziano Manni a Konopiste- sono elencati accanto a mobiglia più comune come tavole di tipologia quattro-cinquecentesca con piani intercambiabili su cavalletti¹¹. Cineserie e laccature coesistono accanto ai tipici mobili emiliani in noce o impiallacciati, così come i tavolini in scagliola si alternano ad altri a intarsi con pietre dure.

Il gusto cambia nell'Ottocento con la nuova moda che arriva da Vienna. Lo documentano i numerosi inventari di questo secolo: da quelli di primo Ottocento tra i quali quello ricchissimo del 1817, che segue un criterio topografico, fino a quelli del 1830 e del 1842 per arrivare al più noto del 1860¹².

Vorrei a questo punto fare un cenno ad un argomento che si collega strettamente con ciò che è stato detto in precedenza, cioè alla sorte degli arredi del palazzo ducale di Modena dopo il 1860 . Ho ricostruito, seguendo un'ottica storica, la prima gestione di tali arredi attraverso le carte modenese,

¹⁰ Si vedano a proposito le considerazioni di Riccardo Pacciani e Massimo Bulgarelli in *Il Palazzo Ducale*.. cit., a cura di A. BIONDI, Modena 1987, pp. 77-81 e 279-281.

¹¹ G. MANNI, *Mobili in Emilia*, Modena 1987 e ID., in G. MANNI - E. NEGRO - M. PIRONDINI, *Arte Emiliana dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, Modena 1989, pp. 322-327.

¹² P. CURTI, *Note sugli arredi ... cit.*, in *Il Palazzo Ducale ..cit.*, Modena 1987, pp. 265-267

uno studio propedeutico a una vera e propria ricerca oggettuale¹³.

A detta di alcuni studiosi numerosi oggetti di valore accompagnarono, o addirittura precedettero il duca nella sua fuga, mentre furgoni carichi di argenteria, armi, "preziosi" avevano già trovato alloggio negli ammezzati del palazzo del governatore di Mantova. Voluminose e misteriose casse infine erano confluite presso famiglie modenesi amiche di Francesco V¹⁴.

Concordano nella sostanza le affermazioni di Teodoro Bayard de Volo che, da incorreggibile legittimista, usa il termine "messi al sicuro", quando riferisce sulla sorte di alcuni oggetti di valore che ornavano il palazzo del duca. La questione poi se fossero o meno proprietà ducale gli oggetti che Francesco V si era portato in Austria fu oggetto di dibattito tra gli addetti ai lavori e tema che aveva trovato morbosio interesse nei salotti cittadini e appassionata eco sulla stampa locale¹⁵. Nota dominante degli accordi fiorentini fu comunque il desiderio di raggiungere un'intesa. Se la delegazione italiana si rallegrò perché ebbe la restituzione dei "preziosi" asportati - salvo le note eccezioni - non mancarono i commenti negativi tra cui spicca quello di Adolfo Venturi. Francesco V comunque ottenne la proprietà delle cose traslocate nel '59¹⁶.

Quello però che ci preme in questa sede è chiarire la sorte degli arredi del palazzo. Con gli accordi fiorentini ci fu appunto la riconsegna di vari mobili e oggetti ivi rimasti nel 1859 unitamente a mobili e oggetti di speciale proprietà delle arciduchesse Adelgonda e Beatrice, moglie e sorella dell'arciduca¹⁷.

¹³ L'indagine archivistica fatta con le carte modenesi consente di ricostruire come sia avvenuta in principio la gestione di questo materiale. Gli elenchi rintracciati dovrebbero essere confrontati e integrati con altri documenti conservati a Torino, Firenze e Roma.

¹⁴ *Cronaca Setti*, Anno 1859, p. 133; G. CANEVAZZI, *La Scuola Militare di Modena*, II, Modena 1920, pp. III-149-150.

¹⁵ T. BAYARD DE VOLO, *Vita di Francesco V duca di Modena e Reggio*, III, pp. 7-200. Quanto alla più vasta letteratura dei detrattori bastino gli scritti del dittatore Farini: *Lettere a A. Panizzi*, Firenze 1888, pp. 452-453 e *Assemblea del Risorgimento*, Roma 1911, III, pp. 530 e 545.

¹⁶ Copia del protocollo conclusivo del trattato è conservata sia presso l'Archivio Storico Comunale che presso l'archivio di Stato di Modena; mancano però gli elenchi contrassegnati B, C, D, che sarebbero di grande importanza. A. VENTURI, *La Regia Galleria Estense*, Modena 1882, pp. 461-462. Nel 1923, per volontà del Comune di Modena, fu effettuato un tentativo di ricerca per capire dove fossero finiti gli arredi del palazzo ducale. Si veda a proposito: ASCM, *Affari Diversi*, f. 723, n. 72, A. 1868.

¹⁷ ASMO, *Intendenza della Casa di Sua Maestà Sabauda in Modena, Inventario degli arredi del*

Quanto agli arredi che non tornarono nelle mani degli austro estensi occorrerebbe fare un passo indietro soffermandosi sugli avvenimenti modenesi durante il periodo che va dalla partenza di Francesco V alla compilazione del grande inventario voluto dai Savoia nel 1860. Nel corso di questi mesi così densi di avvenimenti l'opinione pubblica e la stampa locale non risparmiarono critiche a "traslocamenti e sottrazioni" avvenuti a palazzo, a "sparizioni di magnifiche mobiglie" e simili; si parlò anche di proteste dello stesso custode, ormai incapace di far fronte alla situazione, e addirittura di alcuni arresti di dipendenti. Si tratta tuttavia di "si dice" che non trovano elementi concreti di riscontro. Non risulta neppure chiaro chi in questo periodo alloggiasse nel palazzo; oltre alla pinacoteca, alla biblioteca e all'archivio sembra certo che vi fossero uffici pubblici, abitazioni di autorità ed altresì di privati cittadini¹⁸.

In questo quadro di incertezza viene ad assumere massima importanza il primo documento che possiamo definire ufficiale a proposito degli arredi del Palazzo: il citato *Inventario di tutti i mobili, arredi, utensili ed oggetti diversi esistenti negli appartamenti, alloggi e locali del Reale Palazzo di Modena* fatto compilare tra l'agosto e il settembre del 1860 per iniziativa congiunta del Ministero delle Finanze e dal Ministero della Real Casa in Torino¹⁹.

La qualità di numerosissimi oggetti - descritti con la consulenza dell'ebanista Colfi e del fabbro ferraio Gazzotti - trapela al di là della povertà espressiva dei pur zelanti e precisi funzionari piemontesi incaricati del rilievo. Una delle quattro copie poi reca in apposita finca la nuova destinazione di svariati oggetti e la data in cui gli arredi menzionati sono stati "scaricati" da quel registro e "presi in carica" altrove. Si viene in tal modo a conoscenza dell'*iter* di numerosi arredi e si individua il momento in cui avviene la vera e massiccia dispersione.

A far luce sugli avvenimenti di questi anni soccorre un'altra fonte: il carteggio tra l'Intendente di Modena (Emilio Nardi) e la Direzione Generale del Ministero a Torino tra il 1860 e il 1865.

Palazzo Ducale, 1860. Dal n.6012 al 6302 e dal n.3977 al 4371 sono elencati gli arredi di M.Beatrice e di Adelgonda.

¹⁸ G. CANEVAZZI in «*Lo Scrutatore Modenese*», 8, 1860.

¹⁹ Il fondo *Intendenza della Casa di Sua Maestà in Modena*, di cui fa parte anche l'inventario del 1860, è fondamentale per far luce sugli avvenimenti di questi anni. Il carteggio ivi conservato infatti dà giustificazione di quanto è semplicemente annotato nel sopraccitato inventario.

Dall'esame parallelo del carteggio e dell'inventario emerge che il patrimonio degli Estensi passò, se non intatto, almeno non irrimediabilmente compromesso, ai Savoia.

Nel biennio 1860-62 arredi non di pregio, alcuni addirittura definiti “di scarto”, furono venduti all'asta; altri vennero “depositati” con clausola di restituzione ,o ceduti” a terzi”;compaiono qui i nomi della famiglia Giusti, dell'intendente Ranuzzi, del signor Torreggiani, dell'archivista Campi, del notaio Riccioli, del conte Soliani ,mentre non pochi mobili sono “ritenuti” dal custode del palazzo Tito Violi. Il carteggio fa inoltre riferimento a dipendenti che “ritengono mobili e lingerie”, al quale proposito abbiamo già visto che si arriva a parlare anche di arresti. Certe annotazioni poi poste a margine degli inventari -“rotto”, “utilizzato per far casse per l'imballaggio” sembrano poi voler giustificare asportazioni non autorizzate dal Ministero.

Un altro blocco di mobili e oggetti vengono ceduti alla Prefettura, cioè al Prefetto, o Intendente Generale della Provincia ,che abitava a Palazzo occupando i locali del lato posteriore lungo corso Cavour.

Anche la Scuola Militare ebbe numerosi arredi; la massiccia cessione di arredi alla Scuola si spiega con il fatto che fin dall'assegnazione del palazzo alla dotazione della Corona erano iniziati i progetti di utilizzazioni militari del medesimo²⁰.

Quanto all'Appartamento Reale (dal n.179 al 184 dell'inventario) ,viene precisato che il Ministero della Guerra ne avrà l'uso,a patto che il re possa soggiornarvi a suo piacimento, mentre il mobilio e gli addobbi di tale appartamento e dell'appartamento del piano nobile prospiciente su piazza in protendimento dell'appartamento reale restano alla Casa di Sua Maestà ,che ha la facoltà di “prelevare quegli oggetti di lusso e valore che meglio ravvisasse” e “non è più necessario dar ragione della destinazione dei mobili che per avventura si fossero trasportati in altre residenze di Sua Maestà²¹.

Trova peraltro conferma il fatto che la grande dispersione degli arredi avvenne praticamente subito per mano dei Savoia ,che in parte vendettero,

²⁰ Le informazioni sullo stato degli oggetti derivano dall'Inventario del 1860. Per le vendite alla Scuola Militare si veda anche: ASMO, *Intendenza della Casa di Sua Maestà in Modena*, b. 32, Ramo I, Titolo I, fasc. 2 e 5, a. 1861. I nomi delle famiglie emergono in parte dall'inventario, in parte dai carteggi consultati. ASMO, *Ibid.*, b. 32, Ramo I, Titolo I, fasc. 5; *Ibid.*, b. 33, b. 35, b. 43. Anche i mobili della villa di Pentetorri nel 1865 partirono per Firenze.

²¹ *Cronaca Setti*, Anno 1859-1868, p. 32.

in parte inviarono nelle varie residenze. "Vediamo tutto giorno caricar sopra grandi bare e condurre alle ferrovie apparati e mobiglie di gran pregio...Tutto è tolto, tutto è manomesso, non restano che le muraglie nude..." Tale rapacità registrata dalla stampa locale arrivò a privare il palazzo persino dei tubi di rame per lo scolo delle acque.

Quanto alle destinazioni, nei primi tempi si parla principalmente del Palazzo Reale di Torino (con riferimento anche alle residenze di Moncalieri e Racconigi) e del Palazzo e Villa Reale di Milano. A far la parte del leone furono i mobili, ma non vennero risparmiati tappezzerie, tappeti, specchi, fustelli di legno di gelso e rovere ripieni di aceto balsamico. Il trono e gli oggetti conservati negli ambienti murati, che avevano così sollecitato la fantasia del Venturi, partirono nel 1862 per Torino²².

Nel corso dell'anno si delinea, per poi in seguito ingigantirsi, l'importanza della villa di San Michele in Bosco a Bologna (attuale ospedale Rizzoli). Qui giunsero appunto tra il 1862 e il 1865 numerosi arredi modenesi, ma anche parmensi e reggiani, come si può constatare esaminando il fondo relativo alla gestione di quella residenza²³.

Dopo tale data, con punte massime nel 1868, inizia lo "scaricamento". Gli arredi sono diretti questa volta per lo più in Toscana, principalmente alla Direzione del Mobiliare di Firenze (Palazzo Pitti), ma anche alle ville di Cajano, Castello, Petraia. In realtà, in seguito allo spostamento della capitale da Torino a Firenze, dopo la nota convenzione del settembre '64, trapela dai documenti la fretta di arredare le residenze toscane. Con grande urgenza, ad esempio, lo stesso Nigra ordina il trasferimento alla Petraia "di tutti i mobili e gli oggetti esistenti in Modena ...", mentre apprendiamo che "articoli di adornamento e decorazione esistenti nella villa di Modena e nel palazzo di S. Michele (sic)" sono in gran fretta spediti a Firenze e che dall'Intendenza dei palazzi, ville e possesi in Toscana arrivano alla villa bolognese persone incaricate di scegliere arredi per la Petraia e per Poggio a Cajano. Sfortunatamente in tutti questi casi non si comprende se si tratti di arredi modenesi, reggiani, o parmensi.

Certo è che, se anche nelle carte si avverte la preoccupazione "di non sguarnire la parte del palazzo ducale di Modena a disposizione della Real Casa, le spedizioni di arredi da Modena a S. Michele in Bosco furono tali che

²² A. VENTURI... cit., pp. 453-454.

²³ ASMO, *Intendenza di Sua Maestà in Modena, Amministrazione della villa di San Michele in Bosco*, bb. 1-2-3-4-29; *ibid.*, regg. 8-9-10.

la descrizione dell'appartamento reale in un documento del 1865 appare sconcertante per la sua povertà²⁴.

La seconda ondata di spedizioni avvenuta tra il '70 e l'80 da S.Michele ha questa volta un'unica meta: Roma, divenuta capitale nel 1870. Gli arredi sono diretti soprattutto al palazzo del Quirinale, anche perché fu in quel palazzo, divenuto ora da pontificio regio, che ebbe sede l'amministrazione del regio mobiliare.

Si conclude così la vicenda dal punto di vista squisitamente storico; gli elenchi rintracciati possono invece essere utili per una vera e propria ricerca oggettuale.

²⁴ ASMO, *Intendenza della Casa di Sua Maestà in Modena*, b.43, passim.

FRANCESCO LIVERANI

La ceramica nello Stato di Modena

Uno scorcio tecnologico con spunti di ricerca

Da Ferrara, dopo la malinconica partenza di Cesare, si continuò per anni ad inviare alla nuova residenza modenese suppellettili, arredi, oggetti di pertinenza ducale; tra l'altro, si ha notizia di ben sei casse di "vasi di Maiolica, ch'erano in Castello (...) cose assai belle, perché (...) antiche più fine delle moderne"¹. Non è da credere che fosse questo un preludio ad una ripresa dell'interessamento, collezionistico o fabril, dei Duchi d'Este per l'arte ceramica: Cesare non era un Ercole o un Alfonso...

D'altra parte non erano spenti i fuochi delle fornaci, sparse nel territorio, che continuavano a praticare le tradizionali "tecniche povere della terracotta" ossia terracotta al più rivestita di un involucro terroso cuocente in bianco (ingobbio) e/o di una vetrina trasparente al piombo². "Tecniche povere", si è detto, per il basso costo delle materie prime adoperate (anzitutto la comune argilla, scarsa di calcio e ricca di ferro, dalla tipica colorazione, dopo cottura, bruno-rossastra) e per la semplicità della lavorazione, senza escludere, ben s'intende risultati di raffinata artisticità, come la "ceramica

¹ A. VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1882, p. 127.

² Non è forse inopportuno ricordare una definizione tecnologica della ceramica ossia un prodotto inorganico non metallico, ottenuto da materie prime minerali, foggiate a freddo e consolidato in modo irreversibile mediante cottura (Commissione Normal C V 1992).

Le "tecniche povere della terracotta" (o brevemente, "ceramicapovera"), comprendono oltre al vasellame da fuoco, da cucina e, come per il "graffito", d'uso non servile, anche laterizi, vasi da giardino, terrecotte architettoniche, statuaria (spesso con "scialbatura" ad imitare il marmo), generi tutti, praticati con grande perizia dai sudditi di Casa d'Este. ma non pertinenti al presente scritto.

graffita” dei tempi di Borso. La “ceramica graffita” (o a “sgraffio” o, semplicemente, “ graffito/a” è una “tecnica povera”, che s’avvale di decorazioni ottenute “ graffiando ” l’ingobbio cioè asportandolo con una punta e/o con una stecca secondo un disegno messo in evidenza dalla bicromia della pellicola terrosa chiara e del fondo scuro; questo modo era comune, con poche varianti stilistiche, a tutta l’area padana.

Non sarebbe forse inutile riprendere in considerazione l’ipotesi del “graffito estense” e verificare l’influenza dei terracottari dei domini di Casa d’Este su quelli delle regioni circvicine³.

La “ceramica graffita”, alla fine del Cinquecento, era ancora usata per vasellame di un certo pregio e proseguiva in modi dignitosi, sia pure sempre più semplificati, per buona parte del Seicento, malgrado le restrizioni dovute all’incerta situazione politica ed economica.

Qualche ulteriore indagine potrebbe risultare fruttuosa per la valutazione dell’attività ceramica di centri come Finale e, particolarmente, Carpi. La croce greca puntinata negli angoli, che si riscontra in molti capi rinvenuti negli sterri di Carpi, non è stata finora compiutamente interpretata (I Croce modenese ?)⁴.

Bisogna giungere ai primi del Settecento per vedere profilarsi le premesse di un cambiamento: sulle mense delle classi abbienti comparivano servizi in maiolica, importati da centri famosi per questo genere, come Lodi e Faenza. La tecnica della maiolica non è certo “povera” : intanto va adoperata una particolare argilla carbonatica (che cuoce in colore giallo paglierino), poi ricoperta da uno smalto reso opaco da opportuni ossidi cioè da una frittta silico - alcalina (marzacotto) a cui si aggiunge piombo e stagno calcinati assieme (calcino) e, infine, quando è il caso, dalla solita vetrina al silicato di piombo. Le attrattive della maiolica (perfetta impermeabilità, colori brillanti su una superficie di un bianco intenso) non sfuggivano ad alcuni imprenditori del Modenese: nel 1716 i Ferretti chiedevano al Governo il permesso di impiantare una fabbrica di maiolica “ad uso di Savona” a Vezzano, ma senza risultato.

³ F. LIVERANI , *Il graffito estense. Una proposta di studio*, in «Atti e Memorie. Deputazione Storia Patria- Modena » s. XI, XI(1989), pp. 2-14.

⁴ G. RONZONI, *Ceramiche graffite dalla Rocca di Campogalliano*, in «Atti e Memorie. Deputazione Storia Patria- Modena», s. XI, V(1983), pp. 107-126; S. GELICHI (a cura di), *Ricerche archeologiche nel Castello della Rocca di Finale Emilia, Catalogo mostra*, Finale Emilia 1987. G. L. REGGI, *Ceramica a Carpi dal XV al XVII secolo nelle civiche collezioni, Catalogo mostra*, Imola 1981

Bisognava aspettare e procedere per gradi; difatti, nel 1741 si formava a Sassuolo (fidando sulla mutata condizione politica e sulla comprensione del Duca Francesco III) una Società per azioni, al fine di produrre “maiolica ordinaria bianca e dipinta a similitudine di quella di Romagna” e chiamavano operai imolesi, ben noti per la perizia nella lavorazione della “mezzamaiolica”. Che è termine improprio ed equivocante (come forse era nelle intenzioni); la “mezzamaiolica” si differenzia nettamente dalla maiolica mancando lo smalto stannifero e non è che una “tecnica povera” vicina al genere del “graffito”, perché l’ingobbio invece di essere inciso veniva, in genere, dipinto. Malgrado l’impegno, la Società (guidata da Gianandrea Ferrari con una decina di soci), che pur aveva ottenuto misure protezionistiche e facilitazioni fiscali, non riusciva ad affermarsi; la scomparsa prematura del Ferrari ed altre difficoltà gettavano nella più grande costernazione i soci, che volevano rientrare in possesso dei capitali (del resto vincolati per un decennio).

Non si conoscono prodotti della Società, ma forse dal confronto tra oggetti imolesi e rinvenimenti nel luogo della fabbrica si potrebbe ottenere qualche risultato.

Intorno alla metà del secolo, subentrava come unico conduttore un non comune personaggio (paradigmatico degli attuali “piastrellari”), Giammaria Dallari: le poche lettere non lo intralciavano nella realizzazione pratica, i pochissimi scrupoli lo mettevano in disinvolto contatto coi potenti.

Non sono noti i termini contrattuali della presa di possesso del Dallari (con l’eventuale rilevazione delle scorte) e nemmeno la data precisa.

Le concessioni ducali venivano prorogate e il Dallari, da parte sua non trascurava di apportare migliorie alla fabbrica e di organizzare il lavoro.

L’intento del Dallari era però di produrre maiolica vera e propria e in questo senso si muoveva accortamente: otteneva “il segreto di ritrovare la terra” opportuna, costruiva un macinello mosso dalle acque del canale, chiamava esperti maiolicari da Lodi e da Faenza. Finalmente, nel 1756, otteneva la privativa per la “maiolica fina”, l’autentica maiolica (a smalto stannifero), privativa estesa, per eccezionale concessione del Sovrano, a tre generazioni. C’è ragione di credere che la benevolenza ducale nei confronti del Dallari fosse favorita dall’influente ministro Domenico Maria Giacobazzi (suo compaesano, essendo entrambi nati a Pescarola nell’Appennino modenese), facendo leva sull’atteggiamento di Francesco III verso l’industria, secondo gli insegnamenti dell’illustre precettore Lodovico Antonio Muratori.

La “Fabbrica della Maiolica” aveva successo anche fuori dei confini e Sassuolo diventava il centro ceramico dello Stato; non mancavano certo le contrarietà come le numerose liti con i “boccalari”, ai quali il Dallari non dava tregua, argomentando (senza ritegno) che la “tecnica povera” della terracotta ingobbiata (da loro praticata) era una specie di maiolica (perché a fondo bianco!) e quindi, per i diritti di privativa, di sola sua pertinenza (e l'incerta nomenclatura dell'epoca giocava a suo favore)⁵.

Ma il pericolo maggiore gli veniva dall'apertura nel 1765, di una fabbrica di maiolica da parte del marchese Achille Tacoli, un uomo attivo e perspicace, che nel suo feudo di S. Possidonio aveva impiantato una manifattura ceramica con larghezza di idee (e forte esborso di capitali). Il Dallari aveva dalla sua la legge (chiaramente questa volta, perché a S. Possidonio si faceva maiolica e, sembra, di buona qualità) e non gli era poi difficile (malgrado il marchese recalcitrasse in tutti i modi) far chiudere la nuova fabbrica⁶.

Si vorrebbe sapere qualcosa di più sulla produzione di S. Possidonio : tra l'altro, un vasetto, marcato “S. Poss.,” in maiolica a terzo fuoco, porta una deliziosa cineseria eseguita magistralmente, che lascia tuttavia perplessi sulla datazione e l'esecutore.

Rintuzzava ripetutamente il Dallari, tra il 1776 e il 1777, le proposte di un francese, J.P. Varion, di introdurre la porcellana (tenera), non ritenendola vantaggiosa per la sua fabbrica (per la complicata composizione della pasta e per l'alta temperatura occorrente) dove già si produceva maiolica (e “mezzamaiolica”) apprezzata largamente.

Nel 1782, il sassolese Pietro Lei, già “primo pittore” a Pesaro, era di ritorno e si dichiarava, poco dopo, “fabbricatore di mezzaporcellana”⁷. La “mezza porcellana” era la terraglia, vanto dei ceramisti inglesi settecenteschi (e difatti si precisava “terraglia all'uso d'Inghilterra” per non confonderla col vasellame più umile delle “tecniche povere della terracotta”, del resto il termine terraglia conserva ancor oggi un sentore spregiativo nel parlare comune). Tecnicamente la terraglia (tenera) è un prodotto ceramico a impasto artificiale di tipo calcareo, bianco e poroso, rivestito di vetrina; la

⁵ F. LIVERANI, *Ceramiche settecentesche del Ducato modenese: Sassuolo e centri minori, catalogo mostra*, Modena 1980 e ID., *I Dallari e la ceramica a Sassuolo nel Settecento*, Faenza 1996.

⁶ L. RIGHI GUERZONI, *Il marchese Tacoli e la manifattura di San Possidonio nel Ducato estense*, in «I Quaderni dell'Emilceramica», n. 14, 1992, pp. 3-19.

⁷ F. LIVERANI, *Tracce biografiche di Pietro Lei “Pittore abilissimo di Maioliche”*. Sassuolo 1740 - 1814, in «I Quaderni dell'Emilceramica» 14, 1991, pp. 3-7.

spiccata duttilità conferisce speditezza di lavorazione, la temperatura di cottura non supera di molto quella della maiolica (che si aggira tra i 900 e i 950 °C.).

Di Pietro Lei andrebbe studiato a fondo lo stile decorativo (a partire dal piattello siglato di Oxford), non senza indagare sui suoi spostamenti e contatti.

Dal 1785, la “Fabbrica della Maiolica” era guidata, su espressa disposizione di Giammaria Dallari, da un figlio, Giovanni (una straordinaria figura di ceramista, notaio, letterato e, infine, patriota), che riusciva a migliorare la produzione ed è questo, probabilmente, il momento in cui veniva fatto qualche tentativo per l’uso del “terzo fuoco” in maiolica; il “terzo fuoco” (o “piccolo fuoco”) è un accorgimento (originariamente adoperato nelle fabbriche di porcellana) per usufruire dei colori che non resisterebbero al calore del “gran fuoco” quindi, dopo la seconda cottura usuale (a “gran fuoco”), si ridipinge con i pigmenti “delicati” (come il verde smeraldo, la porpora di Cassio, l’oro) e si ricuoca una terza volta (appunto) a temperatura più bassa di circa 200 °C (ossia tra i 700 e i 750 °C).

Esistono non poche incertezze sulla consistenza della produzione sassolese a “terzo fuoco”, forse solo occasionale⁸.

Il giovane Dallari doveva poi vedersela con inciampi d’ogni tipo e, soprattutto, con il diverso atteggiamento governativo, suggerito al nuovo duca Ercole III dai “riformisti modenesi”, contrari alle concessioni privatistiche, che venivano difatti in parte revocate. Passata la tempesta napoleonica, la ceramica nello Stato di Modena risultava ancora concentrata a Sassuolo, (per le cose di maggior pregio e per la quantità) nelle mani dei figli di Giovanni Dallari, che si adoperavano, con azioni al limite della truffa, a sopravvivere malgrado la pesante crisi; la produzione era divisa in due fabbriche: quella “Vecchia” o “della Maiolica e Terraglia” e quella della “ceramica povera” (che si dirà “della Terra rossa”).

L’impulso qualificante alla terraglia sassolese veniva dato (senza tralasciare la maiolica) dal nobile modenese Giovan Francesco Ferrari Moreni, che acquistava la “Fabbrica Vecchia” nel 1836. La terraglia del conte Ferrari Moreni interpretava compiutamente lo spirito (di eleganza sobria e pragmatica, di aristocratica semplicità) della Restaurazione

⁸ La questione del “terzo fuoco” a Sassuolo è stata ripresa, senza troppo impegno, in una recente pubblicazione (E. BARBOLINI FERRARI - G. BOCCOLARI, *Ceramiche nel Ducato Estense dal XVI al XIX secolo*, Bologna 1997), che non presenta peraltro alcun contributo originale.

austrestense⁹.

Le evidenti consonanze con terraglie venete e, in particolare, atesine fanno sorgere l'ipotesi (tutta da verificare) di una partecipazione diretta di ceramisti d'Oltrepo.

La maiolica, non più sottoposta a vincoli protezionistici, induceva alcuni privati a metter su una fabbrica a Scandiano (di breve durata)¹⁰; sparse qua e là, le fornaci (una decina), per le "tecniche povere della terracotta", tenevano occupati quasi cento lavoratori. Fra queste umili fabbriche, si andava affermando, per la solida funzionalità e il basso costo del suo vasellame, la "Fabbrica della terra rossa", dal 1847 in proprietà ad un abile ceramista e imprenditore, Giammaria Rubbiani, al quale toccava di acquistare anche la "Fabbrica della Maiolica e Terraglia" nel 1854, approfittando degli impegni sociali affidati al conte Ferrari Moreni in quegli anni.

Con Giammaria Rubbiani, proprietario delle due principali fabbriche ceramiche, aveva inizio un nuovo capitolo della ceramica sassolese, significativo per gli sviluppi futuri¹¹.

Infatti, saranno i figli di Giammaria Rubbiani, Carlo (illuminato organizzatore) e don Antonio (prete intelligente e spregiudicato) a far conoscere il loro lavoro all'Italia Unita e all'Estero (nelle grandi Esposizioni della seconda metà del Ottocento) riportandone riconoscimenti di prestigio e suggerimenti tecnologici di non poco conto (come la *pressatura a secco*, chiara linea di demarcazione tra *mattonella* e *piastrella*), veri precursori della moderna vocazione del comprensorio ceramico modenese.

⁹ F. LIVERANI, *Il Conte Ferrari Moreni e la ceramica nella prima metà dell'Ottocento a Sassuolo*, Faenza 1986.

¹⁰ R. GANDINI, *Ceramiche dell'Ottocento: la fabbrica dei Bocelli a Scandiano*, in «I Quaderni dell'Emilceramica», 12, 1990, pp. 3-15.

¹¹ F. LIVERANI, *I Rubbiani e la ceramica dell'Italia Unita a Sassuolo*, Faenza 1983.

MASSIMO MUSSINI

La comunicazione grafica negli Stati Estensi

Il progressivo declino delle fortune artistiche nel ducato estense dopo la devoluzione di Ferrara alla Santa Sede (1598) è già stato posto in evidenza da Adolfo Venturi nel tratteggiare la storia delle collezioni ducali e le ricerche successive non hanno potuto smentire in modo sostanziale le sue conclusioni¹. Alla grande stagione ferrarese, caratterizzata da un intenso fervore mecenatistico, si è contrapposta quella modenese di costante declino, nella quale col duca Cesare e con suo fratello il cardinale Alessandro ha continuato a persistere un interesse per l'arte direttamente connesso alla tradizione cinquecentesca, seppure rallentato dalle ristrettezze economiche conseguenti alla mutata situazione politica. Tale clima si è prolungato fino al breve governo di Alfonso III (1628-1629), cresciuto nella convinzione che l'attività artistica, ed il disegno in particolare di cui era esperto conoscitore e collezionista, appartenessero alla sfera intellettuale del perfetto cortigiano.

Come ha puntualizzato Jadranka Bentini, già con Francesco I (1629-1658) si è manifestata un'inversione di tendenza particolarmente significativa, poichè dalla fase del mecenatismo si è passati a quella del collezionismo². Col nuovo atteggiamento l'attività artistica non veniva più intesa essenzialmente quale strumento di arricchimento culturale, ma soprattutto come mezzo pragmatico di governo, al fine di incrementare il prestigio della dinastia e dare lustro alla nuova capitale. All'interno di tali obiettivi un ruolo rilevante è stato riconosciuto alla presenza di una collezione d'arte che potesse competere con le maggiori case regnanti

¹ A. VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1882 (rist. anast. Modena 1989).

² J. BENTINI, *Pittura veneta nelle raccolte estensi di Modena*, in *La pittura veneta negli Stati Estensi*, Modena 1996, p. 264.

europee e, per raggiungere tale meta, è stato incrementato quanto ancora restava delle raccolte ferraresi con acquisti e con committenze ad artisti contemporanei particolarmente qualificanti (basti pensare a Velázquez e Bernini), ma soprattutto si è aggiunto il tocco che la rendeva unica, concentrandovi ben quattro dipinti di Correggio nel momento in cui la fama dell'artista stava raggiungendo il proprio vertice³

Un'ormai secolare tradizione storiografica ci esime dal ripercorrere ulteriormente l'analisi della cultura artistica degli Stati estensi e ci mette a disposizione dati sufficienti per riassumerla in un diagramma, dal quale risulta evidente una costante tendenza discendente, sporadicamente interrotta da modeste oscillazioni verso l'alto, che non compensano mai il saldo negativo verificabile nel lungo periodo compreso fra Cesare I e la fine del governo estense⁴.

Se sottoponessimo allo stesso tipo di lettura la vicenda storica dell'incisione, riscontreremmo che a Modena la fortuna di questa tecnica espressiva non presenta un diagramma analogo a quello della pittura, come ci si potrebbe aspettare per le affinità fra i due generi artistici, ma vedremmo la fortuna della grafica assumere un andamento rapidamente declinante verso il basso dopo un periodo iniziale di percorso parallelo con la pittura⁵.

³ Sulla formazione della Galleria Estense si rinvia a A. VENTURI, *La R. Galleria Estense...*, cit.; G. BONSANTI, *Galleria Estense*, Modena 1977; J. BENTINI, "Otium Regium". I privilegi del principe collezionista, ovvero le qualità della Galleria del Serenissimo Duca di Modena, in *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, a cura di J. BENTINI, catalogo della mostra, Milano 1998, pp. 18-43.

⁴ Per una bibliografia esaustiva sull'argomento si veda *Sovrane passioni...*, cit., pp. 479-502.

⁵ Sull'incisione nel Ducato estense si registrano pochi interventi e il solo tentativo di visione d'insieme resta ancora quello di G. CAMPORI, *Gli intagliatori di stampe e gli Estensi*, in «Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia patria per le Province dell'Emilia», n.s., VII, 2 (1882), pp. 69-91. Per il modenese scarsi sono anche gli studi sui singoli problemi, mentre per la provincia reggiana fondamentali contributi sono stati forniti da A. DAVOLI, *L'incisione reggiana dal '400 all'800. Rassegna storica*, Reggio Emilia 1961; Z. DAVOLI, *La Madonna della Ghiara in tre secoli di storia dell'incisione*, in *Un santuario e una città, catalogo della mostra*, Reggio Emilia 1974; ID., *Le incisioni classiche reggiane*, Reggio Emilia 1978; ID., *Le raccolte di stampe dei Civici Musei. I. Stampe di autore e di interesse reggiano*, Reggio Emilia 1983; ID., *Stampe reggiane di apparati religiosi e civili dei secoli XVII e XVIII*, in *In forma di festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1875, catalogo della mostra*, a cura di M. PIGOZZI, Reggio Emilia 1985, pp. 77-110; ID., *L'arte dell'incisione*, in *Storia illustrata di Reggio Emilia*, San Marino 1987, IV, pp. 1025-1040.

Tale fenomeno è indubbiamente rivelatore di un disinteresse accentuato nei confronti della grafica a stampa, che si manifesta in concomitanza con l'avvio della crisi del collezionismo ducale, nel quale ampio spazio era dedicato anche all'incisione, secondo quanto si può evincere dalla lettura dei vecchi inventari. Il più antico che ci resta, quello compilato nel 1669 da Giovanni Donzi, accanto ad un cospicuo numero di disegni registra la presenza di un elevato numero di stampe conservate in fogli sciolti, oppure rilegate in volumi di diverso formato⁶. Le indicazioni sono generiche, come ci si deve aspettare da simili elenchi che avevano esclusivamente funzioni patrimoniali e burocratiche, ma consentono ugualmente di ricavarne alcuni orientamenti di gusto preziosi ai nostri fini.

Dalla descrizione sono individuabili numerosi pezzi a soggetto antiquario, paesaggistico, allegorico e sacro, che così elencati non escono dalla genericità, ma che analizzati un poco più nel dettaglio confermano la continuità di interessi che caratterizza la cultura degli Estensi fin dal Quattrocento e contemporaneamente rivelano l'attento aggiornamento sul gusto del proprio tempo. Se la presenza di incisioni che raffigurano monumenti antichi rientra infatti nella tradizione del collezionismo antiquario, fin dal Cinquecento particolarmente indirizzato alla numismatica antica, ma non esclusivamente ad essa,⁷ l'esistenza di numerosi fogli con

⁶ *Ducal Galleria Estense. Disegni, Medaglie e altro. Gli inventari del 1669 e del 1751*, a cura di J. BENTINI e P. CURTI, Modena, 1990, pp. 1-65; l'inventario successivo, redatto da padre Pietro Zerbini nel 1751, conferma l'esistenza di quasi diecimila stampe (*Ibid.*, pp. 65-114). Sulla collezione di disegni e stampe e i loro inventari si vedano inoltre A. VENTURI, *La R. Galleria Estense...*, cit.; *Disegni della Galleria Estense di Modena*, a cura di J. BENTINI, Modena 1989; G. MARINI, *Disegni e stampe nelle raccolte di Modena e Reggio*, in *La pittura veneta negli Stati Estensi*, Modena, 1996, pp. 393-415; J. BENTINI, *La collezione di disegni dei duchi d'Este a Modena*, in *Disegni da una grande collezione. Antiche raccolte estensi dal Louvre e dalla Galleria di Modena, catalogo della mostra*, a cura di J. BENTINI, Milano 1998, pp. 12-15; H. SUEUR, *Per la storia e la fortuna della collezione di disegni dei duchi d'Este*, in *Disegni...*, cit., pp. 20-28.

⁷ Conferma degli interessi antiquari si ha anche nell'inventario del 1751 (*Ducal Galleria Estense*, cit., p. 106) dove sono ancora elencati «Un libro delle Fabriche di Roma in stampa» e un «Libretto con stampe delle Statue antiche di Roma». Sul collezionismo antiquario degli Estensi: D. R. COFFIN, *Pirro Ligorio and Decoration of the Late Sixteenth Century at Ferrara*, in «Art Bulletin», 37 (1955), pp. 167-185; E. CORRADINI, *Le raccolte estensi di antichità. Primi contributi documentari*, in *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, a cura di J. BENTINI e L. SPEZZAFERRO, Bologna 1987, pp. 163-192. Per la consistenza della raccolta numismatica e di cammei antichi dopo il passaggio della

paesaggi, allegorie, motivi di genere, aggiunti alle storie sacre e ai soggetti archeologico-architettonici, rivela una sostanziale adesione agli indirizzi correnti di gusto e testimonia i rapporti che la corte teneva con i centri principali di produzione delle stampe, in particolare con Roma e Venezia.

La dispersione della collezione ducale di grafica a stampa, la cui conoscenza resta oggi affidata quasi soltanto alle generiche indicazioni inventariali, non consente di accertare se la sua formazione sia avvenuta principalmente durante il periodo compreso fra i governi di Cesare e di Alfonso IV, come numerosi indizi storici inducono a credere, oppure se vi siano stati ampliamenti successivi⁸.

Qualora si segua un filone di ricerca diverso dal collezionismo ducale e si indaghi sull'uso dell'incisione quale strumento di produzione d'immagine a finalità economica in tutti i suoi risvolti mercantili (vale a dire artistici, devozionali, propagandistici, illustrativi e così via), è possibile accertare che dopo la morte di Alfonso IV si manifesta una netta flessione nella qualità delle immagini prodotte, anche se sul piano documentario non appare verificabile una parallela diminuzione quantitativa.

Il fenomeno si accompagna alla scomparsa nel territorio ducale di botteghe specializzate in prodotti di elevata qualità, con una rarefazione dell'attività produttiva che sembra interessare maggiormente il territorio modenese, mentre nel reggiano è documentata un'attività incisoria lungo l'intero periodo compreso fra Seicento e Settecento⁹, come si può desumere dall'analisi delle firme apposte ai fogli che si sono conservati. Sono infatti i nomi di incisori reggiani che ricorrono più di frequente nella produzione corrente, mentre le stampe di livello qualitativo più alto si rivelano opera di artisti forestieri, soprattutto bolognesi.

La situazione muta soltanto sul finire del XVIII secolo, in coincidenza della istituzione di un'accademia d'arte a Modena, che consente la formazione di specialisti locali ed un parallelo incremento della produzione grafica nei primi decenni dell'Ottocento, quando nell'ambito di questo

capitale a Modena si vedano gli inventari in *Ducal Galleria Estense...*, cit., pp. XVI-XVII, 9-12 e 21-39.

⁸ A. VENTURI, *La R. Galleria Estense...*, cit.; G. MARINI, *Disegni e stampe...*, cit., p. 396. Soltanto una piccola parte delle stampe è passata all'Accademia Atestina di Belle Arti nel 1787.

⁹ A. DAVOLI, *L'incisione reggiana...*, cit., pp. IX-X, Z. DAVOLI, *L'arte dell'incisione...*, cit., pp. 1029-1035.

rinnovato interesse per l'immagine a stampa la capitale del ducato si segnala per la precocità nell'adozione della nuova tecnica litografica¹⁰.

All'interno di questo quadro, che configura sinteticamente i modelli di interesse verso le immagini a stampa nel Ducato estense dopo il trasferimento della corte a Modena, si possono ora sondare alcune specifiche direzioni di lettura, per approfondire la conoscenza delle forme con le quali le incisioni sono state impiegate quale veicolo di comunicazione iconica.

È stato chiarito da studi recenti, che la passione per il teatro e la festa, caratteristica degli Estensi nel periodo aureo ferrarese, non è venuta meno neppure dopo il trasferimento a Modena. Alla tradizionale funzione propagandistica dei fasti sovrani ed al ruolo di volano economico, che gli allestimenti scenici assumevano per il numero elevato di attività artigiane coinvolte, nei primi decenni del Seicento alle feste celebrate nella nuova capitale viene ad aggiungersi anche il compito di farsi strumento di coesione sociale consentendo, seppure per brevi momenti, un rapporto più diretto fra il sovrano e i diversi ceti sociali della città e soprattutto favorendo l'integrazione fra la nobiltà locale e la corte d'estrazione ancora prevalentemente ferrarese¹¹. Il ruolo della festa, inoltre, nel delicato momento del trapasso di potere dalla dinastia antica al ramo collaterale degli Este di Montecchio, si caricava anche della fondamentale finalità di legittimazione politica e pertanto era fatta solitamente coincidere con

¹⁰ P. GADDI, *Intorno all'arte della litografia in Modena*, in «Memorie della Regia Accademia di scienze, lettere ed arti di Modena», 1861, III, pp. 3-14.

¹¹ G. BENASSATI, *La pratica del torneo a Modena in età barocca. Appunti per una fenomenologia dello spettacolo nel Ducato Estense*, in «Il Carrobbio», VI (1981), pp. 56-60; M. CALORE, *Spettacoli a Modena tra '500 e '600. Dalla città alla capitale*, Modena 1983; C. CONFORTI, *Il "funeral teatro" a Modena nel Seicento*, in *Barocco romano e Barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. FAGIOLO DELL'ARCO e M. L. MADONNA, Roma - Reggio Calabria, 1985, pp. 217-227; R. PACCIANI, *Temî e strutture narrative dei festeggiamenti nuziali estensi a Modena nel Seicento*, in *Barocco romano e Barocco italiano...*, cit., pp. 204-216; A. G. JARRARD, *Theaters of power. Francesco I d'Este and the Spectacle of Court life in Modena*, tesi di dottorato, Columbia University 1993, Ann Arbor 1993, pp. 153-219. Il genere spettacolare in uso a Ferrara viene enfatizzato nelle feste modenesi ed al tempo del matrimonio di Francesco I con Laura Barberini (1654) trasmigra a Roma: P. BIJURSTRÖM *Feast and Theater in Queen Christina's Rome*, Stockolm 1966, pp. 34-37; M. FAGIOLO DELL'ARCO e S. CARANDINI, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Roma 1977, I, pp. 168-170; R. PACCIANI, *Temî e strutture narrative...*, cit., pp. 210-211.

particolari momenti della storia dinastica come matrimoni, nascite e funerali¹², la cui memoria propagandistica era affidata alla pubblicazione di relazioni illustrate, secondo l'uso introdotto fin dai primi anni del Seicento nella corte medicea.

Se la festa è sistema di persuasione diretta e deve avvincere il pubblico con le sue musiche, con la policromia dei costumi, con l'invenzione scenica e coi prodigi meccanici delle macchine semoventi, il libro illustrato che ne dà relazione appartiene ad un'altra sfera comunicativa, in quanto deve conservare e diffondere la memoria di un evento già consumato. Festa nel suo svolgimento e memoria grafica della festa trasmettono messaggi non solo tecnicamente differenti, ma anche diversamente indirizzati: l'una punta alla persuasione diretta e circoscritta ai soli immediati fruitori, l'altra alla comunicazione di ampio raggio e di lunga durata.

L'attenzione della critica finora si è appuntata più di frequente sull'aspetto spettacolare della festa ed ogni volta che ha preso in esame le raffigurazioni grafiche allegate ai volumi delle relazioni, ne ha fatto un uso soprattutto strumentale, avvalendosi come testimonianza visiva analoga alla descrizione verbale. Non è questa l'intenzione con la quale vorrei prendere in esame la documentazione grafica di questo tipo, della cui «fedeltà» o approssimazione sul piano documentario si dovrebbe a lungo discutere prima di utilizzarla per una qualsiasi ricostruzione storica. Interessa invece in questa sede un altro tipo di lettura, più trasversale, che cerchi di individuare nel lungo periodo della presenza estense a Modena le oscillazioni della cultura artistica nel campo circoscritto dell'immagine a stampa.

Poiché la relazione e le illustrazioni commissionate da una corte hanno come destinatari il ristretto e selezionato pubblico delle altre corti, presso le quali intendono trasmettere la memoria dell'occasione festiva, a tali volumi si sono generalmente prestate cure analoghe a quelle profuse negli allestimenti scenografici e coreografici, con l'impiego di incisori di elevata qualità, come si evince dalla produzione edita nel corso del Seicento e del Settecento dalla maggioranza delle corti italiane ed europee, fra le quali si sono particolarmente segnalate la toscana, la pontificia, la parmense e la

¹² R. PACCIANI, *Temi e strutture narrative...*, cit., pp. 204-206; C. CONFORTI, *Il funeral teatro...*, cit., pp. 217-227.

francese¹³. Su tale via sembra essersi inizialmente indirizzata anche Modena, da quanto si rileva per la prima festa di cui ci sia restata memoria illustrata: *La Gara delle Stagioni* celebrata nel 1652. Lo splendore della coreografia ha trovato infatti adeguata corrispondenza nella maestria di un incisore di fama indiscussa come Stefano della Bella, allora al servizio della corte fiorentina come scenografo e costumista¹⁴.

Si è trattato indubbiamente di una scelta meditata e che rientrava

¹³ H. TINTELNOT, *Annotazioni sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica del Barocco*, in *Retorica e Barocco*, Roma 1953, pp. 233-241; G. GAETA BERTELÀ e A. M. PETRIOLI TOFANI, *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II. Mostra di disegni e incisioni, catalogo della mostra*, Firenze 1969; M. MUSSINI, *Parma, la «civitas» in scena: le illustrazioni per le feste nuziali di Ferdinando di Borbone*, in *Musica e spettacolo a Parma nel Settecento. Atti del convegno di studi indetto dall'Istituto di Musicologia, Università di Parma, 18-20 ottobre 1979*, Parma 1984, pp. 49-83; P. BELLINI, *Storia dell'incisione italiana. Il Seicento, catalogo della mostra*, Piacenza 1992, pp. 35-40 e 45-48; A. PETRIOLI TOFANI, *L'illustrazione teatrale e il significato dei documenti figurativi per la storia dello spettacolo*, in *Documentary Culture- Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII. Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1990*, a cura di E. CROPPER, G. PERINI e F. SOLINAS, Bologna 1992, pp. 49-62; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca*, Roma 1997.

¹⁴ *La Gara delle stagioni. Torneo a cavallo rappresentato in Modena nel passaggio de' Serenissimi Arciduchi Ferdinando Carlo, Sigismondo Francesco d'Austria, et Arciduchessa Anna di Toscana*, in Modena 1652. Le undici incisioni di della Bella furono pagate trecento scudi, di cui trenta per l'acquisto delle lastre di rame: J. SOUTHIORN, *Power and Display in the Seventeenth Century. The arts and their Patrons in Modena and Ferrara*, Cambridge 1988, p. 67. Per un'analisi dello spettacolo, oltre al testo di Southorn (pp. 41-42, nota 17), qui sopra citato, si vedano anche G. BENASSATI, *La pratica del torneo...*, cit., pp. 58-59; A. G. JARRARD, *Theaters of power...*, cit., pp. 203-212. Sulle incisioni di della Bella: A. DE VESME - P. DEARBORN MASSAR, *Stefano della Bella. Catalogue raisonné, with Introduction and Additions*, New York 1971, pp. 3-15 e 58-60, nn. 51-54; A. FORLANI TEMPESTI, *Stefano della Bella. Incisioni*, Firenze 1972, n. LXXIX; A. FORLANI TEMPESTI, *Mostra di incisioni di Stefano della Bella, catalogo della mostra*, Firenze 1973, pp. 117-119. Queste incisioni non costituiscono il solo lavoro di della Bella per il Ducato, poiché si registra anche una sua acquaforte, commissionata presumibilmente da qualche personaggio reggiano, che raffigura «San Prospero, patrono di Reggio, libera la città dall'assedio degli Spagnoli». La stampa, però, reca una dedica al conte reggiano Francesco Calcagni soltanto nel secondo stato e nel terzo tale dedica è sostituita con un'altra indirizzata al conte Leopoldo Manfredi. Su di essa si vedano A. DE VESME - P. DEARBORN MASSAR, *Stefano della Bella...*, cit., pp. 50-51, n. 28; A. FORLANI TEMPESTI, *Stefano della Bella...*, cit., n. LXXX; ID., *Mostra di incisioni...*, cit., pp. 121-122; Z. DAVOLI, *Le incisioni classiche reggiane*, Reggio Emilia 1978, n. 18; ID., *Le raccolte di stampe...*, cit., p. 70, n. 446; A. FORLANI TEMPESTI, *San Prospero libera Reggio: un disegno e altro*, in «Arte/documento», 2 (1988), pp. 130-135.

perfettamente nella politica di Francesco I, sempre attento a trovarsi allineato alle tendenze di gusto più avanzate e a fare coincidere la qualità dell'immagine artistica con il livello della magnificenza di corte.

Tale indirizzo appare però già abbandonato soltanto sette anni dopo, nel volume del 1659 pubblicato in occasione della sua morte, nel quale si fa strada una diversa considerazione della funzione comunicativa assegnata all'immagine a stampa, unitamente alla rinuncia ad utilizzare artisti la cui fama fosse di per sé garanzia di qualità e di risonanza universale dell'impresa. Nell' *Idea di un prencipe et heroe christiano*, il calo di qualità non può essere imputato semplicemente all'occasione funebre, quasi che la dimessa modestia delle immagini fosse intesa come abbandono delle futilità mondane a favore dell'abito di penitenza¹⁵.

L'elefantiasi dell'opera, alla cui mole corrisponde un'adeguata farraginosità del contenuto, rivela chiaramente come il suo autore, il padre gesuita Domenico Gamberti, non si sia posto un problema di tale genere, ma l'abbia piuttosto intesa quale strumento narcisistico per mettere in mostra la propria capacità di elaborazione allegorica ed encomiastica; l'immodestia degli intenti, del resto, viene rivelata dall'apparato illustrativo, che enumera ben ottantuno incisioni all'acquaforte¹⁶. Il costo di queste

¹⁵ D. GAMBERTI, *L'idea di un Prencipe, et Heroe Christiano in Francesco I d'Este di Modena, e Reggio Duca VIII, Generalissimo dell'Arme Reali di Francia in Italia, etc. effigiata co' profili delle Virtù da' Prencipi suoi Maggiori ereditate; rappresentato alla pubblica luce co'l funerale apparato sposto nelle solenni esequie dall'Altezza Serenissima di Alfonso IV, suo primogenito alla gloriosa, ed immortale di lui memoria l'anno M.DC.LIX agli 11 di Aprile in Modona celebrate. Composto, e di poi descritto, per ordine della medesima Altezza, dal P. Domenico Gamberti della Compagnia di Gesù, in Modona, 1659, per Bartolomeo Soliani Stampatore Ducale.*

¹⁶ Le ottantuno acqueforti comprendono frontespizi e antiporta. Il primo frontespizio allegorico, inciso da Lorenzo Tinti su disegno di Francesco Stringa, raffigura un busto marmoreo di Francesco I sulla cui base la *Morte* in forma di scheletro scolpisce le parole «Alli XIV di ottobre dell'anno MDCLVIII in Santià defunto», mentre una figura femminile (la *Fama*) incide il titolo del volume. Segue un secondo frontespizio con lo stemma estense ed un'antiporta col ritratto di Alfonso IV ugualmente inciso da Tinti. Delle restanti incisioni, quattro riproducono l'apparato funebre allestito nella chiesa di Sant'Agostino a Modena (tre sono di Francesco Fontana su disegno di Andrea Seghizzi e una di Lorenzo Tinti), cinquantatré accompagnano i paragrafi che illustrano le qualità del defunto e venti gli emblemi. L'ultima immagine è un finalino allegorico. Le tavole illustrano i singoli paragrafi del volume e presentano entro una pesante incorniciatura a volute una scena che illustra in maniera narrativa l'esempio di virtù esposto nel testo. Cornice e scenetta sono incise su lastre separate e sono opera di autori diversi. Le firme apposte in alcune consentono di

stampe sarebbe stato proibitivo, se fossero state commissionate ad incisori del livello di Stefano della Bella. Questa considerazione, però, chiarisce soltanto parzialmente perché si sia ripiegato per poche tavole su Francesco Stringa (che era pittore di corte ed anche un buon incisore, ma certamente non all'altezza di competere con la maestria di Della Bella) e si siano lasciate le restanti alla buona volontà di dilettanti come Francesco Fontana e Giovanni Savi, accanto alle prestazioni di professionisti quali il bolognese Lorenzo Tinti e il francese Francesco Fenis. Quest'ultimo probabilmente ingaggiato perché era un imitatore di Callot e le sue stampe sembravano avvicinarsi stilisticamente a Della Bella per quel tanto che poteva bastare, ad un occhio inesperto, per intravedere una certa continuità fra questo volume e quello che l'aveva preceduto¹⁷.

attribuire per via stilistica il complesso delle cornici a Lorenzo Tinti e la maggioranza delle tavole narrative a Bartolomeo Fenis (che talora si firma «Fenice»). G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi. Catalogo storico corredato di documenti inediti*, Modena 1855 (rist. anast. Roma 1969), pp. 199-200; 464; G. CAMPORI, *Gli intagliatori di stampe...*, cit., pp. 80-81; S. SAMEK LUDOVICI, *Arte del libro. Tre secoli di storia del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1971, p. 197 (che attribuisce erroneamente a Tinti tutte le tavole); J. SOUTHORN, *Power and Display...*, cit., pp. 37-39; A. R. VENTURI, *Scheda 87*, in *Sovrane passioni...*, cit., pp. 296-299.

¹⁷ La bibliografia critica su questo gruppo di incisori è pressoché assente e se ne trova menzione talvolta soltanto su repertori e dizionari. Su Stringa (Modena 1638-1709): A. BARTSCH, *Le peintre-graveur*, Wien 1803-1821, XIX, pp. 175-176, nn. 1-3 (d'ora innanzi BARTSCH); G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri...*, cit., p. 167; ID., *Gli intagliatori di stampe...*, cit., pp. 84-86; C. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854-1890, III, p. 605, nn. 1-4 (d'ora innanzi LE BLANC); G. GAETA BERTELA *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVIII*, Bologna 1974, n. 858; A. PELLICIONI, *Dizionario degli artisti incisori italiani dalle origini al XIX secolo*, Carpi 1949, p. 174; P. BELLINI, *Dizionario della stampa d'arte*, Milano 1985, p. 524; *The Illustrated Bartsch*, 43, New York 1982, pp. 15-16 (d'ora innanzi TIB). Su L. Tinti (Bologna 1634 - ? 1672) BARTSCH, XIX, pp. 134-137, nn. 8-9; G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri...*, cit., p. 464; ID., *Gli intagliatori di stampe...*, cit., p. 82; LE BLANC, IV, 1890, p. 41; A. PELLICIONI, *Dizionario...*, cit. p. 181; G. GAETA BERTELA e S. FERRARA, *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVII*, Bologna 1973, nn. 931-933; TIB, 42, pp. 247-248; P. BELLINI, *Dizionario...*, cit. p. 537. Su F. Fenis: G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri...*, cit., pp. 199-200; ID., *Gli intagliatori di stampe...*, cit., pp. 80-81. Quanto a Francesco Savi (o Salvi?), menzionato soltanto da G. CAMPORI, *Gli intagliatori di stampe...*, cit., pp. 80-81 (da cui riprende G. A. PELLICIONI, *Dizionario...*, cit. p. 161), che non fornisce alcuna notizia su di lui, né alcuna indicazione delle stampe che gli attribuisce, è probabilmente da riconoscere nelle due tavole (nn. 6, «Spositione terza. Della Temperanza etc.» e 44 «Generosità») in cui compaiono le firme «Jo. Sauui sc.» e «Jo. Salui Sc.».

Al di là delle ragioni economiche, la decisione di impiegare artisti di qualità non eccelsa, deve essere venuta dal Gamberti stesso, a cui molto doveva stare a cuore il contenuto dell'opera e poco doveva importare del suo aspetto figurativo, poiché era convinto che per comunicare un significato non occorreva tanto che l'immagine fosse esteticamente connotata, quanto piuttosto chiara e comprensibile e soprattutto che fosse didascalicamente subordinata al testo letterario, come si verifica proprio nel suo corposo volume¹⁸.

La pubblicazione successiva, *Il trionfo della virtù*, edita nel 1660 in occasione del battesimo del futuro Francesco II, sembra accennare ad una rivincita sul predominio che il Gamberti andava conquistandosi a corte, perché l'equilibrio fra testo ed immagini e l'eleganza delle illustrazioni tornano ad assumere un ruolo primario. Per la prima tavola si è richiesta nuovamente la collaborazione del pittore Francesco Stringa e nelle successive, nel tentativo di ottenere eleganza di disegno, si è impiegato un incisore che associava allo stile di Callot l'intaglio alla Mellan: il francese Jean Palliot, che dopo questo lavoro deve avere impiantato bottega a Modena, poiché lo si trova attivo in città fino agli inizi del Settecento¹⁹.

¹⁸ La ripartizione delle tavole segue la concezione tipografica del tempo, per la quale erano il frontespizio e l'eventuale antiporta le parti a cui destinare le illustrazioni simbolicamente più significative (cfr. G. BOFFITO, *Frontespizi incisi nel libro italiano del Seicento*, Firenze 1922; E. C. PIRANI, *Il libro illustrato italiano. Secoli XVII - XVIII*, Roma 1956, pp. 13-15; S. SAMEK LUDOVICI, *Arte del libro...*, cit., pp. 185-187 e 189-190; F. BARBERI, *Il frontespizio nel libro italiano del Seicento*, in «La Bibliofilia», LXXXV (1983), pp. 49-72). Il valore secondario dato all'immagine rispetto alla parola nella cultura gesuitica, corrispondeva perfettamente ai dettami controriformistici. Il Concilio tridentino, infatti, aveva riconosciuto alle immagini un valore didascalico nei confronti dei fedeli, ma non per la formazione del clero e tale indicazione appare perfettamente recepita dalla *Ratio studiorum* dell'ordine (*Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu. L'ordinamento scolastico dei collegi dei Gesuiti*, a cura di M. SALOMONE, Milano 1979). All'interno di questa ottica eminentemente letteraria credo vada anche intesa la pretesa di Gamberti che il tipografo Soliani impiantasse un torchio presso il convento gesuita, in modo da poter sorvegliare la stampa del volume foglio per foglio (G. MONTECCIII, *L'azienda tipografica dei Soliani tra Seicento e Settecento*, in *I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia settentrionale*, Modena 1986, pp. 43-44). Quel che diveniva possibile seguire giorno per giorno, però, era soltanto la stampa del testo, poiché le immagini calcografiche erano tirate con un torchio diverso, che non risulta presente nel convento.

¹⁹ *Il trionfo della Virtù. Festa d'armi a cavallo, rappresentata nella nascita del Serenissimo Signor Principe di Modana l'anno MDCLX*, In Modana, nella stamperia di Bartoloneo Soliani

In coincidenza con la morte prematura di Alfonso IV venne a cessare definitivamente ogni interesse alla qualità delle incisioni che illustravano i volumi celebrativi ufficiali, insieme ad ogni stimolo ad incrementare le botteghe specializzate nelle tecniche grafiche. Ne vediamo le conseguenze fin dall'*Oratione funerale* edita dal padre Gamberti nel 1663 per la morte del duca, dove l'antiporta ed il frontespizio disegnati da Francesco Stringa sono incisi dal bolognese Lorenzo Tinti, già impiegato nel volume del 1659²⁰. La tendenza appare definitivamente confermata nel 1688 con il volumetto edito per la morte di Laura d'Este, in cui compare come incisore il mediocre Natale De Re, che risulta attivo in ambito locale almeno fino al 1711, quando firma la tavola allegata alla descrizione delle esequie di Carlotta Felicità di Brunswick²¹.

Stampator ducale, 1660. G. CAMPORI, *Glintagliatori di stampe...*, cit., ricorda come opera di anonimo le tavole non firmate da Stringa. L'attribuzione a Jean Palliot di queste incisioni è ora possibile grazie all'individuazione della firma «G. Palliot F.» in uno dei fogli sciolti conservati all'Archivio di Stato di Modena (*Mappario estense*, stampe e disegni, 58.1). Scarne notizie su Palliot si hanno soltanto in G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri...*, cit., p. 339. Per un'analisi della festa: D. LENZI, *I teatri*, in *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio, catalogo della mostra*, Bologna 1980, pp. 106-107; G. BENASSATI, *La pratica del torneo...*, cit., pp. 59-63; M. CALORE, *Il teatro degli Estensi*, in *Storia illustrata di Modena*, a cura di P. GOLINELLI e G. MUZZIOLI, Milano 1990, II, p. 513. Di J. Palliot è anche la tavola con la raffigurazione di una scena di ballo allegata a *La vendetta invendicata di Armida. Introduzione ad un ballo di Dame nella gran sala del Ducale Palazzo in occasione del battesimo del Serenissimo Infante, primogenito dell'Altezza Serenissima di Rinaldo Primo Duca di Modona, Reggio etc.*, in Modona, per Bartolomeo Soliani Stampator Ducale, s. a.

²⁰ D. GAMBERTI, *Oratione funerale nelle solenni esequie di Alfonso IV duca di Modena e Reggio etc. a 16 di luglio l'anno MDCLXIII dall'Altezza Serenissima di Modana Laura sua consorte e dal Serenissimo Duca Francesco II suo figlio detta da Domenico Gamberti della Compagnia di Giesù, si aggiunge in fine un succinto racconto della stabile e funebre pompa, colla erettione di un sontuoso tempio, fatta e poi descritta per ordine delle sudette Altezze dal padre medesimo*, In Modona 1663. G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri...*, cit., p. 464.

²¹ M. SANGIOVANNI, *Oratione funerale, con la descrizione dell'apparato nelle solenni esequie della Serenissima Duchessa Laura d'Este fondatrice del Monastero delle Figlie della Visitazione della B. Vergine in Modena celebrate dalle medesime alla di lei memoria. Consacrata alla sacra maestà di Maria Beatrice d'Este Regina della Gran Bretagna da D. Mario Sangiovanni*, s.l., s.d. (Modena, 1688). La data ed il luogo di edizione si desumono dalla dedica, firmata «Modena li 4 Agosto 1688». Il fascicoletto contiene tre tavole all'acquaforte (ritratto di Laura d'Este; sezione trasversale della chiesa e riproduzione del catafalco) firmate «Natale de Re. F. ». P. MAZZAROSA, *Funerale alla sempre gloriosa memoria della serenissima duchessa di Modona Carlotta Felicità di Brunswick, e di Lunenburg, celebrato dall'Altezza serenissima di Rinaldo Primo duca di Modona, di*

Una rinnovata attenzione alla qualità si manifesta nuovamente con Rinaldo I che, al tempo in cui era vissuto a Roma come cardinale, aveva avuto modo di conoscere direttamente funzione e pregi dei volumi celebrativi che vi si pubblicavano, uno dei quali, illustrato con incisioni tratte da disegni di Domenico Frezza, era stato dedicato al suo trionfale ingresso nella città papale in occasione dell'assunzione alla porpora cardinalizia²². Ma il periodo del governo di Rinaldo I non poteva essere molto propizio alla prosperità delle arti figurative per la carenza di denaro e per i pressanti problemi politici, cosicché i pochi artisti attivi a corte erano tutti di livello mediocre²³ e per le tavole allegate alla pubblicazione dedicata ai festeggiamenti in occasione del battesimo del futuro Francesco III, avvenuto nel 1700, in assenza di incisori locali di qualità soddisfacente, fu necessario ricorrere a Ludovico Mattioli e a Francesco Maria Francia entrambi attivi nella vicina Bologna²⁴.

Reggio, della Mirandola etc. li 28 aprile MDCCXI, in Modena, per Bartolomeo Soliani stamp. duc., 1711. Il volumetto contiene una stampa all'acquaforte ripiegata e firmata: «Natale de Re inc. 1711». Autore della relazione stampata fu il conte Marcello Masdoni, secondo quanto riferito nella sua biografia stesa da A. CRISPI, *Elogi di uomini illustri della città di Reggio di Lombardia*, Reggio 1874, pp. 170-171. Sull'allestimento scenografico si veda G. BENASSATI, *Note sull'attività del veneziano Tommaso Bezzi a Modena (1700-1727)*, in «Il Carrobbio», VIII (1982), pp. 24-26. Qualche notizia sull'attività dell'incisore modenese Natale De Re si ricava da G. CAMPORI, *Gli intagliatori di stampe...*, cit., pp. 84 e 89; A. PELLICIONI, *Dizionario...* cit. p. 147; G. BENASSATI, *Il fuoco come strumento celebrativo. Apparat pirotecnici a Reggio Emilia per l'elezione al cardinalato di due principi estensi (1642 e 1687)*, in «Reggio storia», III, 7 (1980), pp. 34-39 (lo ricorda come autore della riproduzione all'acquaforte delle due macchine pirotecniche innalzate a Modena nel 1687 per celebrare l'elezione a cardinale di Rinaldo d'Este).

²² G. A. LORENZANI, *Vero e succinto raguaglio della promotione alla porpora, del viaggio da Modena a Loreto, e da Loreto a Roma, del maestoso ingresso, pomposa canalcata, e ricenimento del cappello cardinalizio, dell'eminentiss. Principe sig. card. Rinaldo d'Este hanuto li 6 Dicembre 1688, con la descrizione del sontuoso apparato delli appartamenti, e delle superbe carrozze. Descritta da Gio. Andrea Lorenzani Romano, e dedicata all'Altezza Serenissima di Francesco II duca di Modena e Reggio etc.*, in Roma, nella Stamperia della Rev. Cam. Apost., 1688. Sull'avvenimento si veda G. FUSCONI, *Per la storia della scultura lignea in Roma: le carrozze di Ciro Ferri per due ingressi solenni*, in «Antologia di Belle Arti», 21-22 (1984), pp. 80-97; G. BINDA, *Scheda*, in M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa...*, cit., pp. 543-545.

²³ A. VENTURI, *La R. Galleria Estense...*, cit., pp. 296-302.

²⁴ *La Gloria e 'l Tempo festeggianti la nascita del Serenissimo Principe di Modana. Armeggiamento a cavallo fatto alla presenza delle Ser.me Altezze di Parma, etc. nel teatro eretto innanzi al Ducal Palazzo nel mese di Febbraio l'anno 1700*, Bartolomeo Soliani, Modena 1700. Ludovico Mattioli ha

Se quella fu l'occasione anche di rinfrescare i fasti della tradizione teatrale estense, un poco appassita probabilmente poiché fu necessario far venire da Venezia un compositore di testi della fama di Apostolo Zeno e uno specialista in scenografia come Tommaso Bezzi²⁵, il desiderio di limitare i costi della dispendiosissima celebrazione è forse responsabile del fatto che parte delle incisioni siano state affidate ancora una volta ad un artista di livello scadente: il modenese Natale De Re²⁶.

Come si è anticipato, anche l'apparato funebre allestito per Carlotta Felicita di Brunswick, moglie del duca Rinaldo, è stato riprodotto nel 1711 dal medesimo acquafortista senza nessuna velleità di originalità formale, ma piuttosto con l'attenta metodicità del cosciente artigiano, che intende l'immagine a stampa come conferma visiva della descrizione affidata al testo scritto²⁷. Nello stile di De Re sembra incisa anche la tavola anonima che riproduce il progetto dello scenografo veneziano Tommaso Bezzi per il catafalco elevato in occasione delle esequie di Clemente Gianfederico

inciso le tavole intitolate «Carro del Tempo» e «Macchina dell'Invidia»; Francesco Maria Francia è autore delle due raffiguranti il «Carro della Gloria» e la «Macchina dell'Eternità». Una quinta tavola, con l'«Anfiteatro» realizzato per la rappresentazione, non è firmata. BARTSCH, XIX, app., n. 5; G. CAMPORI, *Gli intagliatori di stampe...*, cit., p. 89; A. VENTURI, *La R. Galleria Estense...*, cit., p. 132; G. BENASSATI, *La pratica del torneo...*, cit., pp. 63-64; ID., *Note sull'attività...*, cit., pp. 19-23; G. MARTINELLI BRAGLIA, *Contributi per una storia dell'effimero nel Ducato Modenese tra Sei e Settecento: Tommaso Bezzi*, in *Aspetti e problemi del Settecento modenese. Arte e cultura nel Ducato estense. Contributi di Studio*, Modena 1982, II, pp. 142-145; TIB, 43, pp. 176-177; M. LOLL, *Le acqueforti di Lodovico Mattioli (1662-1747)*, in «Il Carrobbio», X (1984), p. 186.

²⁵ G. CAMPORI, *Gli intagliatori di stampe...*, cit., p. 89; G. MARTINELLI BRAGLIA, *Contributi per una storia...*, cit., pp. 142-153. Alle stesse feste appartengono anche le incisioni per il balletto *La vendetta invendicata di Armida* sempre su invenzione di Tommaso Bezzi (cit. alla nota 19) e la tavola incisa da Mattioli che illustra la «Scena per il ballo» in A. ZENO, *La nascita di Alcide. Balletto per musica*, Modena 1700; Bartsch, XIX, p. 209, n. 102; G. MARTINELLI BRAGLIA, *Contributi per una storia...*, cit., pp. 145-150; TIB, 43, p. 132.

²⁶ De Re incide le tavole con l'apparato decorativo sovrammesso alle architetture della cattedrale modenese nella quale fu celebrato il rito battesimale, che vide come padrini dell'erede i duchi di Parma Francesco I e Dorotea Sofia Farnese in rappresentanza dell'imperatore e dell'imperatrice. Lo stesso incisore firma anche due tavole raffiguranti la «Machina d'Armida» e la «Machina di Bradamante», allegate al volumetto *La vendetta invendicata di Armida...*, cit.

²⁷ Sull'apparato, inventato da Tommaso Bezzi per la chiesa di Sant'Agostino nel 1711, si veda G. MARTINELLI BRAGLIA, *Contributi per una storia...*, cit., pp. 157-158.

Cesare d'Este²⁸.

I decenni successivi segnano il livello più basso della crisi economica e politica del ducato e, contemporaneamente, del disinteresse verso la cultura artistica, poiché vedono la vendita della parte più prestigiosa della Galleria Estense²⁹. I tempi non sono certo propizi per un miglioramento della produzione grafica e negli scarsi volumi d'apparato editi in quegli anni troviamo operosi modesti incisori come il reggiano Carlo Manfredi, che nel 1761 riproduce con uno stile piatto il catafalco di Carlotta Aglae e, seppure con la medesima povertà formale ma almeno con più brio, incide le illustrazione dei fogli con musica stampati in occasione delle feste carnevalesche reggiane³⁰.

Se così dimessa appare la situazione delle committenze di corte, non ci si può ovviamente attendere un miglioramento della situazione passando ad esaminare le scelte operate dagli altri ceti sociali del ducato.

Neppure la presenza a Modena di alcune tipografie, la cui produzione libraria è stata abbastanza intensa³¹, è riuscita a fare prosperare una qualche officina incisoria che potesse soddisfare in maniera adeguata le esigenze dell'illustrazione commerciale, per la quale, come accadeva con i libri «d'apparato», ci si rivolgeva solitamente ad incisori bolognesi e reggiani, i primi sempre preferiti quando si volevano prodotti di qualità più elevata.

Appare in questo senso significativo l'esempio dei Soliani, la più importante delle imprese tipografiche modenesi. Ben nota per l'intensa

²⁸ E. MANFREDI, *Orazione funebre nelle esequie del Serenissimo Principe Clemente Gianfederigo Cesare d'Este, recitata dal P. Emilio Manfredi della Compagnia di Gesù*, In Modena, per Bartolomeo Soliani Stamp. Duc., 1727. Il volumetto di ventisei pagine contiene un'acquaforte ripiegata, che riproduce il catafalco, in cui è riportata soltanto l'indicazione dell'inventore Tommaso Bezzi. Per l'analisi dell'apparato scenografico: G. BENASSATI, *Note sull'attività...*, cit., pp. 23-24; G. MARTINELLI BRAGLIA, *Contributi per una storia...*, cit., pp. 158-160, che ricorda come l'esemplare alla Biblioteca municipale di Reggio Emilia contenga aggiunte a penna che rovesciano il senso delle iscrizioni elogiative.

²⁹ *La vendita di Dresda*, a cura di J. WINCKLER, Modena 1989.

³⁰ *Relatione de' funerali solenni celebrati nel tempio di S. Domenico in Modena per ordine di Sua Altezza Serenissima il dignor Duca Francesco III gloriosamente regnante alla fu Serenissima Signora Duchessa Carlotta Aglae Borbone d'Orleans d'Este amatissima sua consorte*, in Modena 1761, per gli eredi di Bartolomeo Soliani. Su C. Manfredi: G. CAMPORI, *Gli intagliatori di stampe...*, cit., p. 89; A. DAVOLI, *L'incisione reggiana...*, cit., pp. 77-85; Z. DAVOLI, *Le raccolte di stampe...*, cit., pp. 21-22; ID., *L'arte dell'incisione...*, cit., p. 1032.

³¹ G. MONTECCIII, *Aziende tipografiche, stampatori e librai a Modena dal Quattrocento al Settecento*, Modena 1988.

utilizzazione di immagini silografiche in stampati destinati precipuamente ad un mercato popolare, non ha una equivalente produzione di libri illustrati di qualità più elevata. La sola rilevante eccezione è data dalla *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni, pubblicata nel 1744 da Bartolomeo Soliani in una lussuosa edizione in quarto con stampe all'acquaforte e fatta seguire poche settimane dopo da una nuova tiratura in ottavo, illustrata da dodici tavole silografiche, una per ciascun canto³².

L'edizione calcografica è un prodotto stilisticamente composito, come è stato giustamente rilevato³³, e forse la ragione è da vedere nella lunga gestazione dell'opera che, secondo quanto scritto nella prefazione, avrebbe avuto una durata decennale. Vi sono attivi sette disegnatori diversi ed altrettanti incisori che possono essere suddivisi in due gruppi, uno appartenente all'ambiente culturale emiliano e l'altro al veneziano. La prevalenza di tavole incise da artisti lagunari fa supporre che il progetto iniziale prevedesse la realizzazione dell'intera serie di illustrazioni a Venezia e che soltanto in un secondo tempo, visto il protrarsi dell'esecuzione (e forse anche il lievitare dei costi), si sia optato per concludere il lavoro con la collaborazione di artisti emiliani. Affidato così il disegno delle ultime tavole a pittori come Domenico Maria Fratta, Francesco Vellani, Giacomo Zoboli, si sono ingaggiati l'incisore ferrarese Andrea Bolzoni e i reggiani Carlo Manfredi e Bartolomeo Bonvicini, indubbiamente meno costosi dei rinomati acquafortisti veneziani³⁴.

Per quanto riguarda invece dell'edizione silografica, anche se in teoria è possibile che l'intaglio dei blocchi lignei, tutti rigorosamente anonimi, sia

³² Sull'illustrazione della *Secchia rapita*: P. PULLATTI, *La fortuna grafica della «Secchia rapita» di Alessandro Tassoni*, Modena - Milano 1965, pp. 22-29; M. GOLDONI, *La raccolta di legni della Galleria Estense*, in *I legni incisi...*, cit., pp. 11- 29; G. BENASSATI, in *I legni incisi...*, cit., pp. 157-158, scheda n. 154; G. MONTECCHI, *L'azienda tipografica...*, in *I legni incisi...*, cit., pp. 50-51; E. MILANO, *Xilografia dal Quattrocento al Novecento, percorso storico - artistico sui fondi della Biblioteca Estense*, Modena 1993, pp. 148-149 e 158-163.

³³ P. PULLATTI, *La fortuna grafica...*, cit., pp. 22-27.

³⁴ La dinamica prospettata sembra confermata dalle date che si leggono sui fogli di Bonvicini (1738: *Ritratto di Tassoni*), di Bolzoni (1738: illustrazione del cap. II; 1743: carta geografica del modenese) abbastanza prossime all'epoca della stampa del volume (1744). Su Bonvicini, A. DAVOLI, *L'incisione reggiana...*, cit., p. 84, n. 84; pp. 26-27, nn. 51, 52; Z. DAVOLI, *Le raccolte di stampe...*, cit., p. 20; ID., *L'arte dell'incisione...*, cit., p. 1032; ID., *La collezione di stampe «Angelo Davoli». Catalogo generale*, con la collaborazione di C. PANIZZI, Reggio Emilia 1996, II, pp. 84-86. Per C. Manfredi si veda la bibliografia citata alla nota 28.

avvenuto in ambito modenese, a farlo escludere sono i caratteri formali delle illustrazioni, che rinviano a botteghe bolognesi. E se non bastassero gli aspetti stilistici, a confermarne l'esecuzione fuori dall'ambiente locale, interviene un particolare iconografico di singolare eloquenza. Nelle raffigurazioni delle città la riconoscibilità di Bologna è assicurata dalla presenza delle due torri, seppur stilizzate come sigle araldiche, mentre nell'immagine di Modena l'altrettanto inconfondibile profilo della Ghirlandina appare sostituito da un'anonima torre quadrata, che nessun modenese avrebbe mai riconosciuto come simbolo della città geminiana.

Poiché la presenza di intagliatori di matrici lignee a Modena è documentariamente attestata³⁵, se ne può soltanto concludere che, se il Soliani ha avvertito la necessità di fare realizzare l'intera serie silografica a maestri forestieri, evidentemente la produzione locale doveva rivestire nel mercato della stampa figurativa una posizione del tutto marginale e, oltre alla consueta fornitura di testatine, fregi, finalini, di immagini devozionali o di genere, essa non doveva essere in grado di affrontare soggetti più impegnativi.

Per quanto riguarda i frontespizi e le antiporte, invece, poiché nel Seicento si abbandona l'uso delle matrici silografiche che caratterizzava la produzione cinquecentesca e si fa solitamente ricorso alla tecnica calcografica, più adatta ad ottenere gli effetti di chiaroscuro e la nitidezza descrittiva richieste dalle concezioni estetiche del tempo e dalla imperante consuetudine allegorica, le officine tipografiche modenesi, impreparate a soddisfare le richieste della committenza per mancanza di incisori adeguati, ornano i testi da loro stampati con frontespizi, antiporte o illustrazioni quasi sempre prodotti fuori città e, come si è altrove ricordato, si rivolgono alla vicina Bologna per trovare artisti di qualità. Per confermarlo basta l'esame di pochi esempi, a cominciare dalla serie di frontespizi realizzati dal bolognese Giovan Battista Coriolano per i volumi stampati nella prima metà del secolo dalle tipografie Cassiani e Soliani³⁶. La tendenza prosegue

³⁵ G. MONTECCHI, *L'azienda tipografica...*, in *I legni incisi...*, cit., p. 51.

³⁶ *Poesie liriche del cavaliere Fulvio Testi all'Altezza Serenissima del Prin.e Alfonso d'Este*, In Modana presso Giuliano Cassini, 1627; G. GRAZIANI, *Il conquisto di Granata. Dedicato al Serenissimo Principe Francesco d'Este duca di Modena etc.*, in Modana, appresso Bartolomeo Soliani, 1650. Non si hanno ovviamente elementi per determinare se la scelta dell'incisore è dovuta all'iniziativa autonoma del committente, oppure è avvenuta su consiglio dello stampatore. G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri...*, cit., p. 167; ID., *Gli intagliatori di*

anche nel Settecento, col Muratori che incarica Francesco Maria Francia di incidere l'antiporta delle *Antichità estensi* (1717)³⁷.

Al reggiano Bernardino Curti è invece dovuta l'antiporta allegorica del *Catalogo de vescovi modenese* di Lodovico Vedriani, dove soltanto cinque dei duecento ritratti che illustrano le diverse biografie risultano firmati: sono quelli di Rinaldo d'Este, inciso da Bernardino Curti; di Ettore Molza e Obizo d'Este, eseguiti dal bolognese Ludovico Tinti; di Giovanni Fontana e Costantino Testi, realizzati da B. Fenis³⁸.

Soltanto nella prima metà del Seicento, in coincidenza con il periodo di più intensa committenza artistica da parte della corte, si rintraccia a Modena una saltuaria produzione di stampe d'invenzione e di riproduzione, i cui soggetti le qualificano come destinate principalmente al collezionismo erudito. Si possono ricordare i casi di Lodovico Lana e di Bernardo Cervi, che affiancano all'attività di pittore quella del tutto sporadica di acquafortista, incidendo proprie composizioni pittoriche³⁹.

Rispetto a Modena, Reggio si segnala invece per una produzione di stampe che mostra un'ininterrotta continuità fino al primo Ottocento.

stampe..., cit, p. 76-77, attribuisce le incisioni dei due volumi a Bartolomeo Coriolano, ma per ragioni stilistiche le acquaforti debbono essere assegnate a Giovan Battista Coriolano; BARTSCH, XIX, p. 35, n. 75; G. GAETA BERTELÀ e S. FERRARA, *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVII*, cit., n. 439; TIB, 41, p. 208.

³⁷ L. A. MURATORI, *Delle Antichità estensi ed italiane*, in Modena, nella Stamperia ducale, 1717; il frontespizio del secondo volume, edito sempre a Modena, ma nel 1740, ha una vignetta col ritratto di Francesco III d'Este incisa dal bolognese Giuseppe Benedetti su disegno di Domenico Fratta.

³⁸ L. VEDRIANI, *Catalogo de Vescovi modonesi e racconti dell'attioni loro nel reggere varie Chiese dentro, e fuori dell'Italia con molte figure di quelli canate da suoi ritratti naturali*, In Modona per Bartolomeo Soliani Stampator Duc., 1669. Per le incisioni di Bernardino Curti si veda A. DAVOLI, *L'incisione reggiana...*, cit., pp. 17-19, n. 61; p. 49, n. 96.

³⁹ Di Lodovico Lana si conoscono un «San Sebastiano», una «Sacra Famiglia», un «San Sebastiano e santa Irene», una «Morte di Seneca» e un «Ercole e il leone nemeo»: BARTSCH, 1870, XVIII, pp. 200-202, nn. 1-6; G. GAETA BERTELÀ e S. FERRARA, *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVII*, Bologna 1973, nn. 733-737; TIB, 40, pp. 377-382; G. GUANDALINI, *Ludovico Lana*, in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio, catalogo della mostra*, Modena 1986, p. 114. Altrettanto ridotto è il catalogo delle stampe di Bernardo Cervi, che comprende un «Busto di vecchio» da Guercino, un «San Sebastiano e santa Irene», una «Scena allegorica con amorino»: G. GUANDALINI, *Bernardo (Bernardino) Cervi*, in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio, catalogo della mostra*, Modena 1986, p. 110.

L'incisore più importante del Seicento è certamente Bernardino Curti, che opera anche nel campo delle stampe di riproduzione, il cui mercato era meno soggetto alle imposizioni della committenza e consentiva all'artista di operare scelte autonome circa i soggetti da riprodurre⁴⁰.

Almeno inizialmente la presenza a Reggio di botteghe meglio organizzate e qualitativamente più alte può essere spiegata con la fama della chiesa della Madonna della Ghiara, che nel corso del Seicento attirava folle di pellegrini, particolarmente nel periodo della fiera istituita per decreto ducale in connessione con la festa legata al santuario mariano. La richiesta di stampe devozionali che riproducevano la miracolosa effigie della «Madonna di Reggio» doveva essere altissima, se la diffusione della sua iconografia nel corso della prima metà del Seicento coprì l'intero territorio europeo e tale produzione costituiva certamente il motivo principale di sussistenza delle botteghe incisorie, consentendo loro di affiancarvi una produzione meno continuativa di stampe su commissione o da offrire in libera vendita sul mercato⁴¹. Tuttavia anche Reggio, prima che il Curti acquisisse una maestria ed una fama sufficienti a farlo divenire l'incisore locale più stimato, dovette rivolgersi alla scuola bolognese per pubblicare uno dei primi volumi illustrati stampati nel Ducato estense: la *Relatione intorno l'origine, solennità, traslatione et miracoli della Madonna di Reggio* redatta da Antonio Isachi e pubblicata da Flaminio Bartoli nel 1619 con nove incisioni di Gian Luigi Valesio⁴². Ma già la ristampa delle tavole, avvenuta nel 1666 a

⁴⁰ G. CAMPORI, *Gl'intagliatori di stampe...*, cit., p. 77; A. DAVOLI, *L'incisione reggiana...*, cit., pp. X, e 42-50; Z. DAVOLI, *Le raccolte di stampe...*, cit., p. 20; ID., *L'arte dell'incisione...*, cit., pp. 1030-1031. Oltre ad alcuni ritratti degli Estensi Bernardino Curti incise diversi frontespizi per editori reggiani e una raccolta di disegni didattici di Guercino (esemplati da O. Gatti) dedicati al vescovo Coccapani di Reggio.

⁴¹ *Il santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia*, a cura di A. BACCII e M. MUSSINI, Torino 1996; Z. DAVOLI, *Libri illustrati e stampe*, in *Il santuario...*, cit., pp. 303-308. A. DAVOLI, *L'incisione reggiana...*, cit., pp. 42-50), fornisce la prima corretta scheda critico biografica di Bernardino Curti (R.E. 1611 - 1679) e ne cataloga centoventisei stampe.

⁴² A. ISACII, *Relatione intorno l'origine, solennità, traslatione et miracoli della Madonna di Reggio*, Reggio Emilia, Flaminio Bartoli 1619. Alle otto tavole raffiguranti i carri allegorici della processione e al frontespizio incisi da Valesio furono aggiunte tre incisioni di Bonifacio Fantini con la rappresentazione architettonica del tempio: E. MONDUCCI, *La stampa dell'opera di Isachi del 1619 e le incisioni del Valesio, Documenti*, in «Bollettino storico reggiano», 49 (1981), pp. 63-84; Z. DAVOLI, *Stampe reggiane di apparati...*, cit., pp. 79-81 e 84-87, nn. 1-8; ID., *Libri, illustrazioni e stampe*, in *Il santuario...*, cit., pp. 304-305.

corredo dell'opera di padre Cherubino Ranzani, vedeva l'intervento del Curti, incaricato di incidere il ritratto dell'autore e di ritoccare i rami del Valesio logorati dall'uso⁴³. Tuttavia la sua produzione non doveva essere giudicata di qualità sufficientemente elevata se il successivo grande libro illustrato, dedicato alla Madonna della Ghiara in occasione della sua solenne incoronazione nel 1677, fu affidato nuovamente ad un incisore bolognese: Giuseppe Maria Mitelli⁴⁴.

Il ruolo secondario rivestito dall'incisione nel secondo Settecento a Modena è rivelato dalla raccolta di vedute della città e delle residenze ducali, per la quale ci si è dovuti rivolgere a Guglielmo Silvester, un incisore operoso a Parma, dove invece l'attività grafica conosceva un grande sviluppo, sia per l'istituzione di una cattedra d'incisione nella locale accademia fin dal 1752, sia per la realizzazione di prestigiosi volumi illustrati, sia infine per l'avvio di programmi di riproduzione delle collezioni artistiche cittadine⁴⁵.

Un tentativo di impostare l'attività incisoria in maniera più programmatica e qualitativamente superiore si ha nel ducato estense soltanto agli inizi dell'Ottocento, poiché neppure con l'apertura dell'Accademia Atestina d'arte nel 1786 si è provveduto ad avviare corsi di incisione⁴⁶. È soltanto nell'ultimo decennio del governo estense, dunque,

⁴³ C. RANZANI, *Veridico racconto dell'origine, progressi, et miracoli della Madonna di Reggio*, Modena, Soliani 1666. Z. DAVOLI, *Libri...*, cit., pp. 305-306.

⁴⁴ G. CERTANI, *Maria Vergine Incoronata. Descrizione e dichiarazione della divota solennità fatta in Reggio li 13 maggio 1674*, Reggio Emilia, P. Vedrotti 1675. G. FABBRICI, *Le incisioni di Giuseppe M. Mitelli nell'opera dal Certani, 1657. Documenti sulla stampa del libro*, in «Bollettino storico reggiano», 49 (1981), pp. 105-120; Z. DAVOLI, *Stampe reggiane di apparati...*, cit., pp. 81-83 e 88-98 nn. 10-25; ID, *Libri...*, cit., pp. 306-308.

⁴⁵ *Veduta della città di Modena e delle Villeggiature Estensi. 24 incisioni di Guglielmo Silvestri*, a cura di M. BINI, D. SCARABELLI, e G. BERTUZZI, Modena 1978. Su Guglielmo Silvester si veda M. MUSSINI, *Silvestri Guglielmo*, in *L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone, catalogo della mostra*, Bologna 1979, pp. 380-381.

⁴⁶ La denominazione di «Ducale Accademia Atestina di Belle Arti» fu conferita dal duca soltanto nel 1790 alla scuola d'arte pubblica (dove si insegnavano disegno, pittura, scultura e architettura), che era aggregata all'Università. Il corso di incisione fu aperto soltanto sotto la direzione di Adeodato Malatesta, che subentrò a Giuseppe Pirani a fine 1839: D. GRANA, *L'Accademia modenese di Belle Arti*, in «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche Provincie Modenesi», s. XI, VIII (1986), pp. 313-321. Prima dell'apertura della pubblica scuola d'arte avevano funzionato a Modena accademie private gestite da pittori locali: O. BARACCHI GIOVANARDI, *L'Accademia di pittura nel Palazzo Comunale di Modena (secc.*

che si registra l'attenzione per la formazione di buoni professionisti del bulino sotto la guida del correggese Giuseppe Asioli, che occupa la cattedra di incisione dal 1821 al 1842⁴⁷; ma l'iniziativa è destinata ad un rapido esaurimento, non solo per il mutamento di governo, ma soprattutto per le innovazioni tecnologiche del diciannovesimo secolo, che con l'avvento della fotografia hanno condotto al definitivo tramonto dell'incisione come mezzo di riproduzione e moltiplicazione delle immagini. Accanto alla nascita tardiva di una scuola d'incisione, si deve ricordare la comparsa a Modena della tecnica litografica fin dal secondo decennio del secolo, in una data piuttosto precoce rispetto ad altri centri italiani, che appare indice di un'attenzione alle novità tecnologiche non frequente nella penisola, dove i primi stabilimenti litografici si insediano soltanto nelle città a maggiore intensità industriale, come Torino e Milano⁴⁸. La litografia, fieramente osteggiata dagli incisori professionisti che la vedono come temibile concorrente delle tecniche tradizionali per il suo costo più basso, viene inizialmente considerata un mezzo poco artistico e adatto soltanto ad una produzione dozzinale e meramente illustrativa, e tali sono anche le prime litografie modenesi, con immagini a destinazione devozionale, illustrativa e documentaria.

XVII-XVIII), in «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche Provincie Modenesi», s. XI, III (1981), pp. 63-90.

⁴⁷ A. DAVOLI, *L'incisione reggiana...*, cit., pp. 3-10.

⁴⁸ P. GADDI, *Intorno all'arte...*, cit., resta tuttora l'unica fonte sull'origine dell'attività litografica a Modena, che sarebbe stata oggetto di esperimenti da parte di Giuseppe Gaddi fin dal 1815, dopo il ritorno a Modena da Milano. A questo testo si sono rifatte con inesattezze le successive trattazioni: L. OZZOLA, *La litografia italiana dal 1805 al 1870*, Roma 1929; A. CALABI, *Saggio sulla litografia italiana*, Milano 1931.



Fig. 1. B. FENIS e L. TINTI, *Della temperanza. Vittoria seconda*, in D. GAMBERTI, *L'idea di un Principe...*, Modena 1659, tav. 7, acquaforte.



Fig. 2. B. FENIS, *Emblema XVII*, in D. GAMBERTI, *L'idea di un Principe ...*, Modena 1659, tav. 75, acquaforte.



Fig. 3. N. DE RE, *Macchina fatta nel funerale di ... Carlotta Felicità di Brunswick*, in *Funerale alla sempre gloriosa memoria...*, Modena 1711, acquaforte.

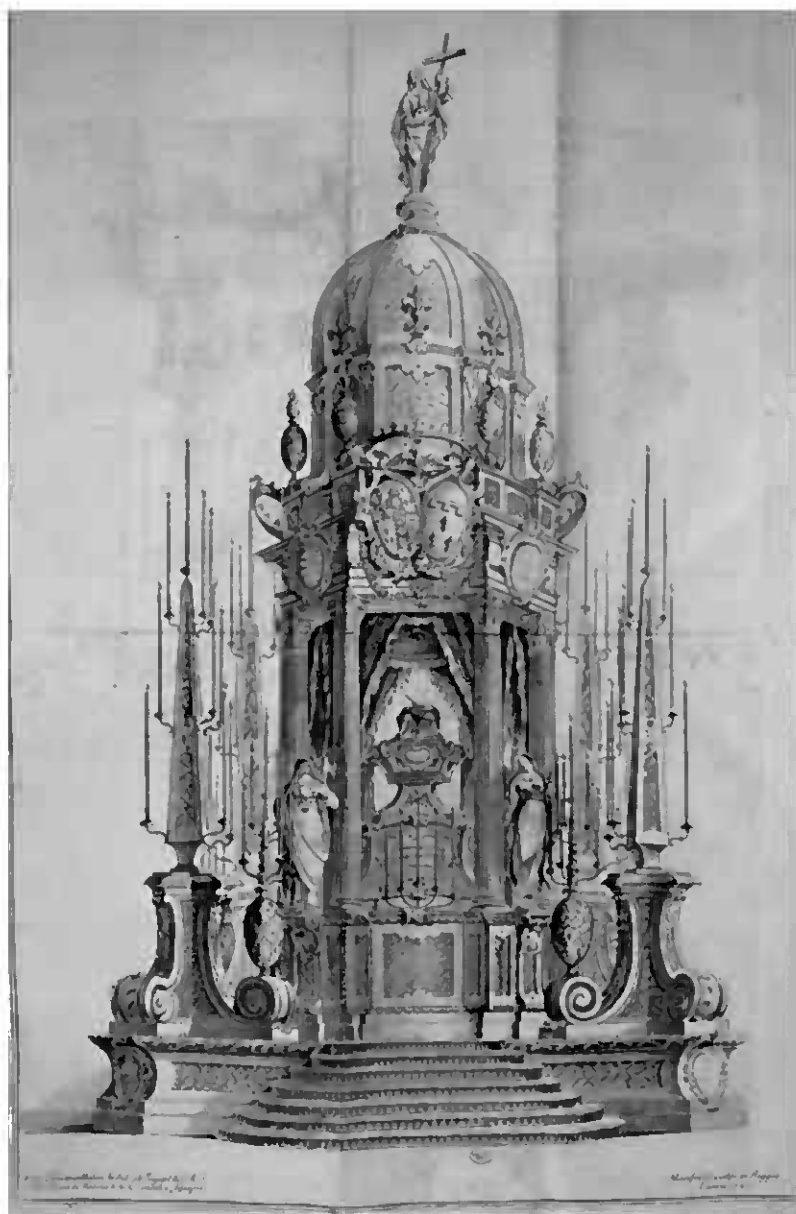


Fig. 4. C. MANFREDI, *Catafalco per Carlotta Aglae Borbone d'Este*, in *Relatione de' funerali ...*, Modena 1761, acquaforte.



Fig. 5. G. B. CORIOLANO, *Frontespizio allegorico*, in G. GRAZIANI, *Il conquisto di Granata*, Modena 1650, acquaforte.



Fig. 6. G. M. MITEILI, *Frontespizio*, in G. CERTANI, *Maria Vergine incoronata*, Reggio Emilia 1675, acquaforte.



Fig. 7. G. SILVESTER, *Veduta della strada e della chiesa di S. Domenico a Modena*, 1790, acquaforte.

ELENA CORRADINI - PIER LUIGI CAVANI

*“La preziosa Galleria delle Medaglie, e ricco Museo” degli Estensi nel Palazzo Ducale di Modena **

Le raccolte eclettiche estensi tra Seicento e Settecento

Le raccolte estensi di monete, medaglie, gemme e antichità a Ferrara erano state incrementate in modo particolare intorno alla metà del Cinquecento grazie a due colti e abili antiquari, Enea Vico e Pirro Ligorio, chiamati da Alfonso II d'Este al proprio servizio. Si adoperavano a segnalare e cercare antichità ai Duchi di Ferrara anche gli ambasciatori estensi a Venezia ma soprattutto a Roma, come Alessandro Grandi che molto si impegnò per Alfonso II¹.

Di quelle raccolte solo una parte poté essere trasportata dal suo successore Cesare a Modena, nuova capitale del ducato dal 1598: la distanza tra le due città non era molta ma l'organizzazione del viaggio era legata ai non facili problemi del trasferimento dell'intera corte estense che il pontefice Clemente VIII, dopo la firma della Convenzione Faentina, voleva lasciasse Ferrara nel più breve tempo possibile.

Non senza compiacimento Domenico Vandelli, nominato antiquario ducale un secolo e mezzo dopo, quando le raccolte trovarono una sistemazione definitiva, ricordava che Cesare “aveva mandato avanti l'Archivio Segreto e tutta la Ducale Biblioteca col ricco museo delle medaglie, di cammei e altre

* Sono da attribuire a tutti gli effetti il capitolo *Le raccolte eclettiche estensi tra Seicento e Settecento* a Elena Corradini e il capitolo *Minerali e fossili nelle collezioni ducali estensi del Settecento* a Pier Luigi Cavani.

¹ E. CORRADINI, *Le raccolte estensi di antichità. Primi contributi documentari*, in *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, a cura di J. BENTINI e L. SPEZZAFERRO, Bologna 1987, pp. 163-192; ID., *Le collezioni estensi. Le raccolte estensi di antichità*, in *La Galleria Estense di Modena*, Bologna 1987, pp. 155-175. L'inventario è stato trascritto, omettendo le ultime righe, in *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia*, vol. III, 1880, pp. 6-22.

antigaglie, le quali tutte furono poste nelle camere del vecchio castello dalla parte di San Domenico, e di poi ordinate e disposte nei suoi luoghi propri e convenienti”².

Nel vecchio castello modenese “il ricco museo delle medaglie, di cammei e altre antigaglie” dovette essere sistemato in quel “camarone sopra l'appartamento degli stucchi” dove rimase fino al 1668 dopo che, ripresi sotto la reggenza di Laura Martinozzi i lavori per la costruzione del nuovo palazzo ducale progettato al tempo di Francesco I, fu trasferito in un “camarone sopra le cucine nuove”³.

Già alcuni anni prima, nel 1662, la Martinozzi, trovatasi a reggere il Ducato estense per conto del figlio Francesco, poco più di un mese dopo la morte del marito Alfonso IV, tra l'agosto e il settembre aveva incaricato don Giovanni Donzi di compilare un dettagliato *Inventario della roba di Camerini fatto il dì 28 agosto per tutto il settembre 1662*, che allo stato attuale delle ricerche rimane il più antico strumento linguistico-visivo per conoscere la sistemazione delle raccolte nella residenza ducale modenese, dopo il trasferimento della capitale da Ferrara a Modena.

² D. VANDELLI, *Notizie storiche della Biblioteca Estense*, BEUMo, ms. Camp. App. 1800 = γ.Q.2.8, c. 14r. La notizia di Vandelli è ripresa quasi un secolo più tardi da Giuseppe Baraldi, *Compendio storico della città e provincia di Modena*, Modena 1846, pp. 233-234. A tale proposito vedi il saggio di E. MILANO su *La Biblioteca Estense nel palazzo ducale in Il Palazzo Ducale di Modena Regia mole maior animus*, a cura di E. CORRADINI, E. GARZILLO, G. POLIDORI, Milano 1999, pp. 207 ss.; E. CORRADINI, *Busto colossale di Lucio Vero*, in *Sovrane passioni, cit.*, Modena 1988, pp. 178-179, n. 19; S. CORSI, *Le antichità Carpi a Ferrara. Cronaca di un acquisto*, in «Prospettiva», 69, 1993, pp. 66-69; A. VENTURI, *La Regia Galleria Estense...cit.*, Modena 1882, pp. 114-115 e 127-128; A. VENTURI, *Zur Geschichte der Kunstsammlungen Kaiser Rudolb II*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», VIII, 1885, pp. 1-23; J. SOUTHOORN, *Power and display in the Seventeenth Century. The Arts and their Patrons in Modena and Ferrara*, Cambridge 1988, p. 13; ASMO, *Archivio Segreto Estense* (d'ora in avanti abbreviato in A.S.E.), *Cancelleria ducale, Archivio per materie, Arti Belle, Pittori*, b. 13. Hans von Haachen ritrasse Rodolfo II: *Rudolf II and Prague. The Court and the City*, London 1997, antiporta. J. Bentini, «*Olum Regium*». I privilegi del principe collezionista, ovvero le qualità della Galleria del Serenissimo Duca di Modena, in *Sovrane passioni...cit.*, Modena 1998, pp. 18-43.

³ ASMO, A.S.E., *Cancelleria ducale, Archivio per materie, Galleria e Museo Estense, Annotazioni e ragguagli di D. Giovanni Donzi Antiquario di S.A.S. per la Galeria di S.A.S.*: E. CORRADINI, *Interessi collezionistici dei duchi d'Este tra Sei e Settecento: la galleria del palazzo ducale di Modena in Il Barocco romano e l'Europa*, a cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna, pp. 579-608; G. MISSERE-F. MISSERE FONTANA, *Una silloge numismatica del secolo XVI: Celio Calcagnini e la raccolta estense*, Modena 1993, p. 63, nota 421.

Nel 1668, quando le raccolte vennero trasportate nel "camarone sopra le cucine nuove", l'inventario del 1662 servì a Oracio Verati per riscontrare la presenza di tutte le "robbe che tiene in consegna il signor cavagliere don Giovanni Donzi" e per redigere, sulla traccia di quello, un nuovo inventario che porta la data 15 maggio 1669⁴. Nelle ultime pagine il notaio Giovan Battista Vivi, alcuni mesi dopo, con la data 9 agosto 1669, registrò in un lungo elenco le "robbe che mancano. delle quali ne deve render conto il signor cavaliere don Giovanni Donzi come quello che le haveva in sua cura": accanto a ogni voce dell'elenco è annotato quanto lo stesso Donzi aveva segnalato, vale a dire se l'oggetto fosse stato consegnato al Duca, alla Duchessa o a qualcuno della corte, come il padre Garimberti, o trasferito a Sassuolo o non più rintracciabile⁵. Doveva trattarsi di oggetti che avevano suscitato un particolare interesse per i membri della famiglia o della corte estense, tanto da essere prelevati da quella galleria che consideravano una sorta di appendice preziosa della loro "guardarobba" privata, come si legge all'inizio dell'elenco. D'altra parte la nuova galleria doveva essere contigua alla guardaroba, come si potrebbe desumere dalla descrizione dell'armadio nel mezzo del "camarone" che era "verso l'altra guardarobba"⁶.

L'indice dell'inventario fornisce un dettagliato elenco di tutte le tipologie di oggetti che costituivano quella collezione eclettica, sistemati nel nuovo "camarone"⁷. Scorrendo i dettagliati elenchi di "cappe e conchiglie di mare, robbe impietrite, frutti, animali, cioè scheletri" con cui inizia l'inventario sembra di vedere, come in una *wunderkammer*, la sequenza di *naturalia* e rarità su scaffali, mentre gli *artificialia*, vale a dire "gioie, chamai, robbe d'avorio, sigilli e ritratti in ramme et altro, disegni in libri grandi, disegni in libri più piccioli, altri disegni. piatti di Raffaele da Urbino, figure di marmo, bronzi e figure", erano custoditi all'interno di quattro armadi di "piella", cioè di legno di abete. Due dei quattro armadi erano collocati al centro del camerone e avevano due facciate con quattro sportelli ciascuna, tutte tappezzate di dise-

⁴ *Ducal Galleria Estense. Disegni, medaglie e altro. Gli inventari del 1669 e del 1751*, a cura di J. Bentini e P. Curti, Modena 1990, pp. 1-64.

⁵ E. CORRADINI, *Dal "camerone" alla Galleria dei Disegni e delle Medaglie nel Palazzo Ducale: vicende delle collezioni estensi tra Sei e Settecento*, in *Sovrane passioni. Studi sul collezionismo estense*, Milano 1998, pp. 205-213.

⁶ E. CORRADINI, *Oggetti d'arte della Galleria dei disegni e delle medaglie in Sovrane passioni...*, cit., Modena 1988, pp. 475-478.

⁷ A. VENTURI, *La Regia Galleria Estense...* cit., Modena 1882 (ristampa del 1989), p. 291.

gni per la maggior parte incorniciati e protetti da lastre di cristallo.

Monete antiche e medaglie erano sistemate entro due scrigni di “piella” o legno di abete come gli armadi. Le monete antiche greche e romane che erano state identificate erano collocate all’interno di “cassettini” e in particolare quelle “imperiali di bronzo” avevano conservato l’ordine che aveva loro dato Alfonso IV. Gli esemplari di minor valore o più difficilmente riconoscibili erano sistemati all’interno di “invogli” con l’intenzione che alcuni potessero “servire in caso di necessità per compire l’adornamento della stanza”. Un settore della nuova galleria era riservato alle armi e un altro a “coffani e cassetti”, così come altri oggetti erano sopra gli armadi e “altre robbe disperse per il camarrone suddetto”. C’era anche un erbario costituito da duecento essenze vegetali⁸.

Nella nuova galleria delle meraviglie sembravano essere privilegiate quelle “stravaganze e bizzarrie” di cui aveva voluto riempirla Francesco I^o e che Alfonso IV aveva incrementato, secondo la testimonianza lasciata da Skippon a metà Settecento, soprattutto grazie all’acquisto delle “più pregevoli rarità” di Giacomo Zanoni, speciale a Bologna e custode dell’orto botanico. Zanoni, appassionato collezionista, possedeva “abbondanza grande e varietà d’animali, di marmi, di metalli e di produzioni naturali di tutte le specie”, una collezione “ben organizzata prima che il duca di Modena ne acquistasse le

⁸ E. CORRADINI, *Gli exotica nella collezione eclettica dei duchi d’Este*, in *Di natura e d’invenzione. Fantasia orafe dal Rinascimento al Barocco*, Arezzo 1993, pp. 85-90 e 75, n. 24. Nella Biblioteca Estense esistono infatti, ad esempio, due opere di storia naturale del medico olandese Wilhelm Piso, una sul Brasile e in particolare una sulle Indie, *De Indiae utriusque re naturali et medica libri quattuordecim*, stampata ad Amsterdam nel 1658, nelle quali si evidenzia la suggestione evocatoria delle terre lontane che spingeva i naturalisti ad affrontare spesso personalmente lunghi viaggi accanto agli esploratori per potere meglio studiare e catalogare i prodotti dei nuovi mondi, come poteva essere il cocco delle Maldive o noce delle Seychelles di cui ampiamente Piso tratta nella sua opera sulle Indie e che era presente nella collezione dei duchi d’Este, dove ancora si trova: è infatti registrato nell’inventario di Donzi del 1662 tra la “robba impetrata”, vale a dire i fossili, “come un cocco de Maldiva legato in argento indorato con suo piede e coperchio”. La presenza di questo oggetto nella collezione estense ci potrebbe assicurare sul fatto che sia stato almeno in parte esaudito il desiderio che Francesco I fin dal 1630 aveva espresso al suo ambasciatore in Spagna di riempire la galleria di oggetti singolari.

⁹ G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, in Bologna, nella stamperia di San Tommaso d’Aquino, 1781-1794, t. VIII, p. 256; G. OLMI, “*Il nobil caos di un picciol mondo*”: arte e natura nelle collezioni estensi di Modena, in *Sovrane passioni...*, cit., Modena 1998, pp. 68-69.

più pregevoli rarità"¹⁰.

Francesco II continuò, sulle orme dei predecessori, a incrementare le raccolte eclettiche della nuova galleria ducale, che doveva essere all'altezza dell'apprezzamento che, pur con la piaggeria di un artista di corte, era stato espresso da Pellegrino Ascani: fra "le moderne gallerie de Principi... ha forse il primo luogo il museo della Serenissima Casa Estense"¹¹.

E' una significativa conferma dell'interesse dedicato dagli Estensi a quelle raccolte che, per antica tradizione di famiglia, dovevano costituire uno status-symbol aggiornato agli interessi culturali del tempo. La rarità e la preziosità degli oggetti che vi erano conservati, e in particolare dei *naturalia* e delle curiosità che dovevano essere in vista, richiedeva specifica attenzione: il 27 ottobre del 1700 a Giovanni Donzi il duca Rinaldo I sostituì Paolo Passerini con l'incarico di "antiquario e custode della galleria".

Si potrebbe presumere che a questo incarico non fosse estraneo Ludovico Antonio Muratori che qualche mese prima, in aprile, era stato nominato bibliotecario ducale¹². Dopo il definitivo ritorno di Rinaldo a Modena, da dove si era allontanato nei primi anni del Settecento a causa della guerra di successione spagnola, nel 1711 era stato nominato soprintendente alla galleria Gianantonio Grassetti¹³. Fu però Muratori che negli anni tra il 1720 e il 1722 tenne i contatti con Scipione Maffei, che si trovava a Firenze, e al quale il mastro di camera Maurizio Gherardini aveva proposto di pubblicare a stampa la collezione numismatica estense¹⁴.

L'assetto della galleria fu sconvolto negli anni fra il 1743 e il 1745 quando, a causa della guerra di successione austriaca, durante l'occupazione austro-sarda, Francesco III si era trasferito a Venezia dove si era fatto spedire

¹⁰ F. SKIPPON, *An Account of a Journey Made thro' Part of the Low countries, Germany, Italy and France* in J. A. CIURCIULLI, *A collection of Voyages and Travels, Some now first printed from original Manuscripts, others now first published in English*, London 1752, p.577.

¹¹ P. ASCANI, *Raccolta di Medaglie Antiche Imperiali fatta da Pellegrino Ascani Pittore, e consegnata all'Altezza Serenissima di Francesco II d'Este Duca di Modona, Reggio & c.*, Modena 1677, pp. 5-12; C. POGGI, *Le collezioni numismatiche estensi tra XVII e XVIII secolo: "un prezioso avanzo"*, in *Sovrane passioni. Studi*, cit., Milano 1998, pp. 215-236.

¹² E. MILANO *La Biblioteca Estense* in *Il Palazzo Ducale di Modena. Regia mole maior animus...*, cit., p. 209.

¹³ D. VANDELLI, *Notizie storiche della Biblioteca Estense*, BEMO, ms. Camp. App 1800 = γ.Q.2.8, c. 16r.

¹⁴ C. POGGI, *Le collezioni numismatiche estensi tra XVII e XVIII secolo: "un prezioso avanzo"*, in *Sovrane passioni. Studi...*, cit., Milano 1998, pp. 217-218.

monete e cammei: fin dal 1743 aveva fatto prelevare oggetti preziosi dal palazzo di Modena per nasconderli in quello di Sassuolo e nella villa delle Pentetorri e ne aveva fatti spedire altri a Ferrara presso l'agente Contarelli¹⁵.

Proprio perché il momento era difficile, le raccolte richiedevano una particolare attenzione: manifestazione di questa consapevolezza fu l'incarico di "soprintendente", conferito l'1 gennaio 1745 a Domenico Vandelli, dopo la morte del capitano Zinzani avvenuta nel dicembre precedente¹⁶.

Anche per il conferimento di questo incarico con tutta probabilità dovette essere importante il ruolo svolto da Muratori che conosceva la vastità degli ambiti culturali della collezione eclettica estense, per riordinare la quale occorreva l'intervento di Vandelli, nominato "geografo, antiquario e matematico di sua Altezza Serenissima" con uno stipendio mensile di 300 lire modenesi.

Un anno dopo la morte di Muratori infatti, il 20 aprile 1751, le raccolte, che erano state sistemate nella galleria che conduceva al convento delle Monache Salesiane, vennero "consegnate" a Pietro Zerbini che ne era custode e quindi "responsabile", come si legge in un inventario, datato 10 marzo 1751, "delli disegni e altre robbe che presentemente si trovano nella galleria di Sua Altezza Serenissima, sì di medaglie d'oro moderne come d'argento antiche e moderne et altro", che era stato compilato con l'intervento, oltre che dello stesso Zerbini, "del sig. don Domenico Vandelli destinato soprintendente alla medesima galleria. e delli signori don Giuseppe Pancieri e Nicolò Gienetti fideicommissari lasciati dal defunto sig. cap. Zinzani che fu custode della predetta galleria, del sig. Pietro Termanini stato deputato assistente alla formazione del medesimo in luogo del sig. Giuseppe Marinelli¹⁷.

¹⁵ ASMO, A.S.E., *Cancelleria Ducale, Carteggi degli Ufficiali Camerali*, b. 25; A. VENTURI, *La Regia Galleria Estense*, cit., Modena 1882, pp. 317-318; O. BARACCHI GIOVANARDI, *La vendita di Dresda. Notizie storiche, Aspetti e problemi del Settecento*, vol. 2, Modena 1982, pp. 5-39; ID., *Finale nei documenti d'archivio modenesi*, in *Finale Emilia. Popolo e castello*, Modena 1985, p. 261 e P.L. CAVANI, *Le spedizioni degli oggetti d'arte della Galleria delle Medaglie a Venezia*, in *Modena napoleonica nella Cronaca di Antonio Rovatti. Modena Repubblica*, Milano 1996, pp. 39-45 e 55-56.

¹⁶ ASMO, A.S.E., *Archivio per materie, Galleria e Museo Estense*, minuta di chirografo ducale del 1° gennaio 1745. La Galleria era stata affidata alle cure di Zinzani dal 1738.

¹⁷ *Ducal Galleria Estense. Disegni, medaglie e altro. Gli inventari del 1669 e del 1751*, cit., Modena 1990, pp. 65-114. Per altre copie dell'inventario del 1751 vedi ASMO, A.S.E., *Camera Ducale Estense, Cassa segreta nuova*, b. 473, n. 24108 e ASMO, A.S.E., *Archivi privati, Archivio Zerbini*, filza G, VI.

Questo inventario fornisce un dettagliato elenco degli oggetti delle raccolte e dà prima di tutto utili indicazioni sulla loro sistemazione nel settore nord-orientale del palazzo ducale: la “galleria grande. guarda nel prato di corte con le finestre verso oriente e con le finestre verso ponente guarda verso la fortezza”. “Prato di corte” era il giardino prospiciente la facciata orientale del palazzo, che Alfonso IV aveva separato dal resto del giardino ducale, come si legge anche in una pianta della città pressoché coeva, pubblicata nel 1769 in allegato al racconto del viaggio in Italia di de Lalande¹⁸.

E’ probabile che la scelta dell’ubicazione della galleria fosse legata alla possibilità di uscire sul giardino di corte, del quale proprio in quel periodo, intorno al 1749, era stato ridefinito il disegno secondo gli schemi progettuali del tempo, sotto la guida di Pietro Bezzi¹⁹.

La parete settentrionale della galleria era invece “attaccata al portone che va nelle Monache Salesiane”, il cui convento era stato costruito un secolo prima per volere di Laura Martinozzi: la galleria di Francesco III interrompeva quel percorso riservato alla meditazione religiosa, voluto dalla Duchessa, che collegava il convento delle Salesiane con la galleria sacra di San Conrado e delle beate Beatrici, affrescata da Francesco Stringa, dalla quale si accedeva alla cappella ducale²⁰. La scelta della sua ubicazione era con tutta probabilità stata determinata dalla possibilità di accedere, attraverso una scala che scendeva al piano terra, al prato o giardino di corte.

Le finestre della galleria che guardavano verso il giardino di corte sono visibili in due immagini pressoché coeve: un dipinto in cui è raffigurato il duca Ercole III nel giardino prospiciente questo settore orientale del palazzo e un’acquaforte di Guglielmo Silvester con la “veduta delle ducali scuderie e del giardino botanico sulla strada del Canal Grande”, databile al 1790²¹.

In un “atrio fuori della galleria grande, o sia piccola galleria dove entra la scala”, nonché “attorno l’atrio e sulla cima del medesimo” si trovavano cinque armadi “posti in faccia e sotto le finestre” che contenevano altri oggetti

¹⁸ *Plan des villes qui vont de suite au voyage d’un François (Mr. de la Lande) en Italie fait dans les années 1765-1766*, Paris 1769, t. I, pl. 6, plan de Modène.

¹⁹ *Ducal Galleria Estense. Disegni, medaglie e altro. Gli inventari del 1669 e del 1751...*, cit., Modena 1990, pp. 103-109.

²⁰ E. CORRADINI, *La galleria sacra e la galleria profana: la propaganda dinastica tra Sei e Settecento*, in *Il palazzo ducale di Modena, Regia mole maior animus...*, cit., Milano 1999, pp. 249-259.

²¹ *Ducal Galleria Estense. Disegni, medaglie e altro. Gli inventari del 1669 e del 1751...*, cit., Modena 1990, pp. 103-109.

delle raccolte. La scala, tuttora esistente, collegava l'atrio o piccola galleria con il piano sottostante dove, accanto alla loggia, era un altro locale di servizio: una "camera posta sotto la soprascritta piccola galleria e che ha servito di quartiere"²².

Quel settore nord-orientale del palazzo fino a poco tempo fa è stato utilizzato per il circolo dei sottufficiali dell'Accademia Militare: nell'unico locale della galleria grande è stata alzata una parete divisoria per separare una stanza che era stata adibita a cucina, le cui finestre guardano a ovest, dalla sala da pranzo con le quattro finestre che guardano a est. Con una parete divisoria sono state ricavate due stanze anche nella galleria piccola o atrio, il locale con due finestre posto in diretto collegamento con la scala.

Nella galleria grande, come in quella piccola, gli oggetti delle raccolte, dai più rari e curiosi a quelli di dimensioni più ridotte, ai *naturalia*, erano stati collocati per la maggior parte entro "otto armari tutti uniformi, cioè di legno profilati d'oro nelle cornici" con sportelli a vetri, che erano disposti contro le pareti lunghe in modo da fare da contrappunto alle finestre. Nel secondo armadio insieme con i bronzetti erano stati collocati "dodici vasi di metallo alla turchesca lavorati alla zemina" nei quali sarebbero riconoscibili alcuni dei metalli islamici attualmente presenti nel museo estense e in particolare alcuni prodotti dell'età dell'oro della metallistica islamica, incrostati con oro e argento, che mostrano caratteristiche tecniche di alta qualità, cura e precisione, riferibili a una produzione siriana o egiziana della prima metà del secolo XIV, come una scatola cilindrica o un coperchio brucia-profumi oppure una ciotola di bronzo fuso stagnato e inciso, riconducibile a una produzione più tarda siriana del secolo XV; nel quarto armadio "due fiasche di cristallo di monte ligate in argento col piede pure legato d'argento"; nel quinto un bicchiere di diaspro verde con il suo piede, una "zuccheriera di lapislazzuli che gettava l'acqua con la testa di un animale"; nel sesto maioliche; nel settimo, insieme con le uova di struzzo, tra le noci d'india era stata collocata una noce delle Seychelles con montatura in metallo dorato²³.

Nella stessa galleria vi erano anche "poste lateralmente tavole con sopra scrigni che contenevano monete, medaglie, cammei, pietre dure incise". "All'intorno della Galleria" c'erano "statue, busti, sì di bronzo che di mar-

²² *Ducal Galleria Estense. Disegni, medaglie e altro. Gli inventari del 1669 e del 1751...*, cit., Modena 1990, pp. 103-109.

²³ Cfr. nota n. 8. Queste opere sono attualmente esposte in una grande vetrina nella terza sala del corridoio orientale della Galleria Estense.

mo, come pure delli vasi". E in particolare alcune sculture, soprattutto busti, erano state collocate sugli armadi, insieme con esemplari di piccola plastica bronzea, mentre le rarità e i *naturalia* della *Wunderkammer* seicentesca erano stati racchiusi in armadi simmetricamente disposti lungo le pareti. Abbandonate la curiosità e la meraviglia, l'assetto della galleria settecentesca era piuttosto avvicinabile alla *Kunstkammer* che i Duchi del Wutternberg avevano realizzato a Stoccarda o a quella che il Principe elettore di Brandeburgo aveva costituito ad Heidelberg, illustrata da Lorenzo Beger nel 1696²⁴.

Anche per la nuova sistemazione delle raccolte estensi non dovette mancare il contributo di Ludovico Antonio Muratori che non solo conservava nella biblioteca ducale i cataloghi delle collezioni nordiche ma aveva frequenti contatti con Gottfried Wilhelm Leibniz, il filosofo di Lipsia che era stato nominato da Giorgio Lodovico di Brunswick-Luneburg storiografo ufficiale di quella famiglia²⁵, con cui gli Estensi si erano legati a seguito del matrimonio del duca Rinaldo con Carlotta Felicità di Brunswick.

La *Kunstkammer* degli Estensi non aveva però l'aspetto austero di quelle nordiche: a testimonianza della molteplicità delle raccolte, tutte le pareti, compreso il soffitto, erano state riempite di oggetti: tutt'intorno, fino al soffitto, si trovavano più di quattrocento disegni entro cornici che rivestivano anche gli sportelli; "all'intorno del cornicione della galleria medesima" erano stati collocati "duecentotredici quadretti con semplici"²⁶. "Appesi al muro" c'erano ventiquattro piatti di maiolica "dipinti dalla scuola di Raffaele da Urbino" e infine, a ricordo delle collezioni enciclopediche dei secoli precedenti, come quella che Antonio Giganti aveva costituito a Bologna o quella del medico Ole Worm in Danimarca, passata poi dopo la morte del proprietario al re Federico III, non era stata trascurata neppure la "volta della galleria", alla quale erano stati sospesi un cocodrillo e pesci

²⁴ L. SOMER, *La Kunstkammer dei Duchi del Wurttemberg a Stoccarda*, 1680 ca.; L. Beger, *The-saurus Brandenburgicus selectus sive gemmarum numismatum graecorum in cimeliarchio electorali brandenburgico, elegantiorum serie, commentario illustratae a L. Begero Serenissimi Electoris Brandenburgici consiliario ab antiquitatibus et bibliotheca*, Coloniae Marchicae .Ulricus Lieppert, Typ. Elect. Brand., 1696: vedi anche A. LUGLI, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico delle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1990, pp. 63-65.

²⁵ I. SCARAVELLI, *Il carteggio Muratori-Leibniz e gli antecedenti di un'edizione critica*, in "Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi", s. XI, v. XIX, 1997, pp.367-395.

²⁶ Si trattava con tutta probabilità di quelle piante che Alfonso IV aveva acquistato dal botanico bolognese Giacomo Zanoni: vedi nota n.43.

imbalsamati²⁷.

Francesco III, abile diplomatico e politico, con l'ostentazione di una *Kunstammer* che i visitatori del palazzo potevano attraversare per uscire sul giardino privato di corte, testimoniava la molteplicità degli interessi collezionistici dei suoi predecessori che ormai da più di tre secoli andavano raccogliendo oggetti antichi, rari, preziosi e curiosi: "la preziosa Galleria delle Medaglie, e ricco Museo di rari camei, d'insigni numerosissime pietre intagliate, rinomate statue di marmo, e di bronzo, ed altri pezzi di non volgare antichità, e quivi fra le belle, e fine miniature ammirasi fra molti altri singolari il rarissimo disegno della Colonna Traiana, riconosciuto opera di Polidoro"²⁸.

La sistemazione della galleria fu uno degli interventi di trasformazione che Francesco III attuò nel palazzo modenese, ai quali ne fecero seguito altri, non solo nel palazzo cittadino, dove fu aperta al pubblico la ricca e preziosa biblioteca ducale nel 1764²⁹, ma anche nelle residenze di Sassuolo, della Casiglia, di Rivalta e delle Pentetorri.

Francesco III, che aveva venduto tra il 1743 e il 1746 cento dipinti al Federico III Re di Polonia ed Elettore di Sassonia³⁰, poteva infatti contare su di una disponibilità finanziaria di 100.000 zecchini derivante da quella vendita, vale a dire tre milioni di lire modenesi d'oro, che consentirono, attraverso un'ardua ma abile politica monetaria, di migliorare l'economia del Ducato³¹.

Come doveva essere nelle intenzioni di Francesco III, la galleria venne ricordata fra le mete dei viaggiatori della seconda metà del Settecento, secon-

²⁷ O. WORM, *Museum wormianum, seu historia rerum rariorum, tam naturalium quam artificialium, tam domesticarum quam exoticarum, quae Hafniae Danaorum in aedibus authoris servantur*, Lugduni Batavorum, L. e D. Elzevir, 1655; G. FRAGNITO, *Il Museo di Antonio Giganti*, in *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura, Convegno internazionale di Studi*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1982, pp. 507-535.

²⁸ G. F. PAGANI p. 199.

²⁹ E. MILANO *La Biblioteca Estense* in *Il Palazzo Ducale di Modena. Regia mole maior animus...*, cit., pp. 209 ss.

³⁰ M. CATTINI, *La politica della zecca modenese* in *Le monete dello Stato estense...*, cit. «Bollettino di Numismatica», nn. 30-31, 1998, p. 99.

³¹ B. DE MONTFAUCON, *Diarium italicum sive monumentorum veterum bibliothecarum, musaeorum etc.*, Paris 1702, p. 110; De ROISSART, *Les delices de l'Italie contenant une description exacte du Pays, des principales villes, de toutes les antiquitez, et de toutes les raretez qui s'y trouvent*, Paris 1707, pp. 118-123; G. CUSATELLI, *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia Romagna*, Bologna 1986, vol. I, pp. 60-64 e 79-84; A. GIANNETTI, *La fortuna di Modena e della galleria ducale fra i viaggiatori del Gran Tour*, in *Sovrane passioni...*, cit., Modena 1988, pp. 116-123.

do le indicazioni di Edward Gibbon e di Joseph Jerome de Lalande che la visitarono tra il 1764 e il 1765, e in base ai suggerimenti del *Manuel de l'étranger* del 1778³².

Gibbon trovò "molto graziosamente ornata" quella galleria nella quale il Duca aveva "raccolto tutti i gusti" e che, secondo Lalande, era "piena di cose curiose d'ogni genere": veniva apprezzato non solo l'eclettismo di quelle raccolte ma anche la loro scenografica presentazione³³.

Con Ercole III la galleria si avviò verso un lento e inarrestabile declino: il Duca, che già aveva utilizzato oggetti di quelle raccolte per doni o per arredare la sua residenza preferita di Bell'Aria a San Martino di Mugnano, cercò di mettere in salvo almeno una parte di quel considerevole patrimonio di famiglia, facendosi spedire nel 1796 oggetti rari e preziosi a Venezia, dove si era rifugiato dopo le notizie delle prime vittorie italiane del generale Bonaparte a capo dell'Armata d'Italia³⁴.

Il valore delle opere delle raccolte estensi della galleria non poté sfuggire ai Commissari incaricati dal Direttorio della ricerca degli oggetti di scienza e d'arte. Dopo l'allontanamento di Ercole, i Commissari della Repubblica francese nel 1796 prelevarono dalla galleria, sotto l'occhio attento di Antonio Zerbini, succeduto al padre Pietro nel 1768³⁵, oggetti in pietre dure e semipreziose, disegni, cammei e pietre dure incise nonché monete e sculture antiche di marmo e di bronzo che, spedite in Francia, furono restituite solo in parte dopo la restaurazione degli antichi sovrani, a seguito della sconfitta di Napoleone a Waterloo³⁶.

In una pianta del palazzo ducale datata 1802 non si trova più menzione della galleria. Le sue raccolte infatti, su sollecitazione del Comitato di Go-

³² J. LALANDE, ; *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie*, Parigi 1778, p. 254.pp. 540 ss. G. CUSATELLI, *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia Romagna*, Bologna 1986, vol. I, pp. 204-220; G. CUSATELLI, *Viaggi e viaggiatori del Settecento*, .cit., Bologna 1986, vol. II, pp. 477-479.

³³ E. GIBBON, *Viaggio in Italia*, trad. di O.NEMI, Milano 1965, p. 135 ricorda infatti "pa-recchie credenze a vetri piene di curiosità naturali".

³⁴ P. CAVANI, *Statue e cammei della Galleria delle Medaglie nella seconda metà del Settecento: incrementi e dispersioni*, in *Sovrane passioni. Studi*, .cit., Milano 1998, pp. 237-244.

³⁵ P. CAVANI, *Pietro e Antonio Zerbini, "custodi" della Galleria delle Medaglie nella seconda metà del Settecento. Note biografiche*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi», s. XI, XXI (1999), pp. 391-411.

³⁶ E. CORRADINI, *I quadri e i disegni dell'appartamento ducale e la Galleria dei Disegni e delle Medaglie nel Palazzo Ducale*, in *Modena napoleonica nella Cronaca di Antonio Rovatti. Modena Repubblica*, Milano 1996, pp.9-38 e 46-55.

verno, furono trasferite dall'Amministrazione del Patrimonio degli Studi in parte presso l'Accademia di Belle Arti, alla quale era stata assegnata una porzione del convento dei soppressi Domenicani e in parte nel Palazzo dell'Università, divenuto Liceo Dipartimentale, nel locale che era stato utilizzato per la Biblioteca dell'Università di Storia Naturale³⁷.

Ritornati a Modena gli Austro-estensi nel 1815, con l'arciduca Francesco IV, grazie anche alla collaborazione del fratello Massimiliano, poté essere recuperata una parte considerevole delle raccolte eclettiche, fatta eccezione per i *naturalia*. Nel corso della prima metà dell'Ottocento le raccolte, in particolare quelle di antichità e numismatica, furono incrementate per l'infaticabile attività di un appassionato studioso quale fu Celestino Cavedoni, che se ne occupò fino al definitivo allontanamento da Modena, nel 1859, dell'ultimo arciduca Francesco V³⁸.

(*) - Un particolare ringraziamento al dott. Ernesto Milano direttore della Biblioteca Estense Universitaria, alla dott. ssa Anna Rosa Venturi, e alle colleghe dell'Ufficio prestito, al dott. Angelo Spaggiari direttore e al dott. Giuseppe Trenti, a Tamara Cavicchioli e al dott. Pierluigi Cavani per la cortese disponibilità e collaborazione con cui rendono possibile la consultazione di testi e documenti, nonché ai colleghi tutti; ad Aldo Borsari direttore dell'Archivio Storico del Comune e alle colleghe Anna Laura Strozzi e Marzia Ricchetti; alla direttrice della Biblioteca Poletti e ai colleghi tutti. Un grazie sincero anche a Liliana Ansaloni e a Stefano Turcato.

³⁷ ASMO, A.S.E., *Patrimonio degli Studi*, filza 141, Note del 20 e 24 aprile 1797 (1 e 5 fiorile anno V repubblicano).

³⁸ E. CORRADINI, *Museo e Medagliere Estense*, Modena 1997.

Minerali e fossili nelle collezioni ducali estensi del Settecento

L'inventario della galleria del 1751 riporta un nucleo di trenta "pietre diverse e non incavate", quattro "cristalli" e tre "madreperle" insieme con le "pietre incavate e slegate", fra le quali in numero maggiore sono le corniole (milleduecentosettantanove pezzi), poi vengono i lapislazzuli (trecentododici), le "agate varie" (duecentosettantasette) e altre pietre dure, in tutto due-milaseicentosessantatre esemplari¹. "Cristalizazioni", "pietrificazioni", una "pietra foccaia", due "madriperle", ventuno "camei di solfo", "sei cristalli di monte" e "molte mostre di marmi" facevano parte dell'arredo della "delizia" di Bell'Aria nei pressi di San Martino di Mugnano².

Queste raccolte si arricchirono grazie ad alcuni doni di pietre rare, pietre dure e "legni pietrificati" da parte di Domenico Paggiari, conte di Serrazzone, reggiano ma residente a Mannheim, che risulta avere avuto un ruolo di primissimo piano nelle relazioni diplomatiche fra la Casa d'Este e la corte elettorale palatina del Reno per un lungo periodo che va dal 1759 al 1796, come attesta il suo cospicuo carteggio³.

Paggiari nel 1778 dona al duca Francesco III un "*petit cabinet*" di "*pierres rares et bois pétrifiés*" provenienti dall'Elettorato di Sassonia⁴, corredato da un

¹ *Ducal Galleria Estense. Disegni, medaglie e altro. Gli inventari del 1669 e del 1751*, a cura di J. Bentini e P. Curti, Modena 1990, pp.65-114. L'elenco delle "pietre incavate e slegate" è a p. 95; subito dopo sono registrate a p.96 le "pietre incavate e legate in oro, argento e metallo". L'inventario si trova in: ASMO, *Camera ducale estense, Cassa segreta nuova*, b. 473, n. 24108 e ASMO, *Archivio privato Zerbini*, filza G, n. VI.

² *Inventario ristretto di Mugnano. Catalogo delli quadri di Mugnano*, a cura di J. Bentini e P. Curti, Modena 1994, p.35.

³ ASMO, *Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, Ambasciatori, Germania*, b.398 e b.399. Domenico Paggiari riuscì a conseguire dignità e titoli molto elevati sia presso la corte elettorale Palatina di Mannheim sia presso quella ducale di Modena, come si apprende dai documenti conservati in ASMO, *Archivio segreto estense, Cancelleria ducale, Particolari*, b.1016. Nel 1778, dichiarato conte e ascritto al numero dei feudatari nobili degli Stati estensi, gli viene conferito in feudo il territorio di Serrazzone (anticamente Serrazzone o Sarazona) nel Frignano, che viene eretto in contea (lettere patenti di Francesco III, Milano, 6 ottobre 1778). Il 25 maggio 1791 Paggiari viene promosso da Ercole III da brigadiere a generale maggiore delle truppe ("Raccomandazioni n.11 pel cavaliere de' Paggiari", in ASMO, A.S.E., *Cancelleria ducale, Particolari*, b.1016).

⁴ *Catalogue d'un petit cabinet composé de 170 pieces de pierres rares et bois pétrifiés trouvées dans l'Electorat de Saxe avec les noms des contrées d'ou elles sont tirées, étiquetées par ordre numérique par Jean-Christien Venber de Dresde, et présentées à Son Altesse Sérénissime monseigneur le Duc regnant de Modene*

catalogo nel quale al nome del minerale viene associato il luogo di provenienza: potrebbe essere considerato un primo tentativo di classificazione, secondo le nuove esigenze scientifiche illuministiche. In questo *cabinet* vi erano quarantanove agate di qualità diversa, ventitre campioni di minerali indicati genericamente come *cailloux*, ciottoli, quattordici esemplari di ametista, dodici calcedonie, dieci diaspri, cinque esemplari di granito, ventisette “legni pietrificati” ovvero “*bois pétrifiés*”⁵.

Il 9 novembre 1780 Antonio Zerbini, che era custode, vale a dire conservatore del museo estense, attesta di avere ricevuto in consegna dal conte Marchisio per il museo stesso “settantacinque pezzi (...) di pietre dure e legni pietrificati” di dimensioni diverse e di forme irregolari, “però tutti puliti e levigati da una parte e greggi dall’altra”. La provenienza di questi reperti che, secondo la testimonianza di Zerbini, “sono altrettanti saggi di storia naturale dei monti della Germania” è molto probabilmente la stessa del “*petit cabinet*”: si può verosimilmente ipotizzare che siano anch’essi dono del Paggiari⁶.

Le spoliazioni e gli smembramenti, che la galleria ducale subì negli ultimi anni del XVIII secolo da parte dei Commissari della Repubblica francese incaricati di effettuare la scelta delle opere d’arte e degli oggetti da inviare a Parigi, non risparmiarono le collezioni di produzioni naturali nelle quali erano confluiti i doni di Domenico Paggiari. Si può presumere che, quando, nell’aprile 1797, gli oggetti della Galleria delle medaglie furono trasferiti, dall’Amministrazione del Patrimonio degli Studi, in parte nei locali del Liceo, cioè dell’ex Università, in parte in quelli dell’Accademia di Belle Arti, il nucleo delle produzioni naturali, per il suo carattere di raccolta scientifica finalizzata allo studio e alla classificazione, sia stato assegnato al Liceo.

Per gli ultimissimi anni del XVIII secolo è documentata l’esistenza di una considerevole raccolta di “pietre, petrificazioni, cristallizzazioni e fossili”

par son très-humble, très-obeissant et soumis serviteur et sujet le chevalier de Paggiari. 1778”. Si trova in ASMO, *Cassa segreta*, b.473. L’ingresso nella Galleria delle medaglie del piccolo *cabinet* donato da Paggiari è registrato in appendice all’inventario: *Ducal Galleria Estense. Disegni, medaglie e altro, cit.*, a cura di J. BENTINI e P. CURTI, Modena 1990, p.114.

⁵ Due corniole, una acquamarina, una sardonica, due esemplari di opale, due di marcasite, uno di crisolite, un “*crystal chymique*”, tredici “*pierres*” di qualità e colori diversi completavano il *cabinet*.

⁶ Minuta (“copia”) di ricevuta di Antonio Zerbini, datata 9 novembre 1780, in ASMO, *Archivio privato Zerbini*, filza G, n. VI.

nei locali della “Scuola di fisica”, presso la chiesa di S.Domenico⁷. Fra questi reperti, parte dei quali molto probabilmente provenienti dalla Galleria delle medaglie, presumibilmente figuravano anche i minerali e i fossili inviati dalla Germania da Domenico Paggiari.

(*) Ringrazio il dottor Angelo Spaggiari, direttore dell'Archivio di Stato di Modena, per avere favorito questa ricerca e il dottor Giuseppe Trenti per i preziosi consigli, nonché Tamara Cavicchioli. Sono particolarmente grato alla dott. Elena Corradini, direttore archeologo presso la Soprintendenza per i beni artistici e storici di Modena e Reggio Emilia e al dottor Gaetano Ghiraldi. Un ringraziamento sincero anche a Monia Reggianini.

⁷ L' "Inventario di mobili e pezzi diversi di ragione del Patrimonio degli Studi collocati nella Scuola di fisica presso la chiesa di San Domenico" (ASMO, *Patrimonio degli Studi, Inventari*, filza 167), riporta 486 esemplari di minerali e fossili; questo documento datato 10 dicembre 1799 e firmato da Paolo Cassiani che afferma di avere ricevuto in consegna tutto il materiale descritto è ricollegabile all'inventario del 16 novembre 1798 (26 brumaio anno VII repubblicano) conservato presso la Biblioteca municipale Panizzi di Reggio Emilia (BMRe, Mss. Regg. A.78.2.3). Il numero delle “pietre, cristallizzazioni e fossili” è di 510 esemplari nell'“Inventario degli oggetti che dal Liceo modenese sono stati trasportati alla Scuola di fisica nel locale presso alle Bell'Arti, ricevuti in consegna dal cittadino prof. Venturi” (ASMO, *Patrimonio degli Studi*, filza 167), che elenca anche “corniole, agate, paste ecc. non incise, pezzi in tutto n.90; e più incise n.8”. E' probabile che la raccolta di produzioni naturali della Scuola di fisica sia stata in parte costituita con materiali della collezione ex ducale, come risulterebbe anche dalle descrizioni di alcune curiosità. Una raccolta di “produzioni naturali” è descritta nell'inventario del 16 dicembre 1799 dei “capi esistenti nel Museo (.).di ragione del Patrimonio dell'Università degli Studi di Modena” (ASMO, *Patrimonio degli Studi*, filza 167), che vengono presi in consegna da Paolo Cassiani il 20 gennaio 1800. Sul Gabinetto di fisica vedi: E. CORRADINI-G.TRENTI, *Gli strumenti di fisica dell'Università di Modena tra Settecento e Ottocento. Indice regesto di documenti ad essi relativi*, in *La Bona Opinione. Cultura, Scienza e Misure negli Stati estensi, 1598-1860*, a cura di D. DAMERI, A. LODOVISI, G. LUPPI, Museo della Bilancia, Campogalliano 1997, pp.221-250



Fig. 2. Guglielmo Silvester, *Il Palazzo Ducale*, (ASMO).

CARLO GIOVANNINI

La diffusione dell'arte organaria negli Stati estensi fra Seicento e Ottocento.

La storia della musica a Modena nel corso del '500 è legata principalmente all'attività musicale nelle sue chiese, parallelamente a quella del popolo nelle strade e nelle piazze con feste carnevalesche e dell'aristocrazia in qualche sala e teatro. Nulla di paragonabile però, come è noto, a quanto si era andato sviluppando negli stessi anni a Ferrara per iniziativa degli Este, che si erano circondati dei migliori compositori e musicisti, così da rendere raffinatissima la già splendida vita di corte e, di riflesso, anche quella della città stessa. Oltre ad una attività di ricerca e acquisizione di testi musicali, i documenti di quel periodo ci informano di un'altrettanto costante attività di approvvigionamento di strumenti musicali, ivi compresi gli organi, sia commissionati direttamente alle maestranze al servizio della corte estense, che acquistati in altre città.

Come sappiamo nel gennaio 1601, circa due anni dopo che Modena era stata promossa a capitale degli stati estensi, la ricca collezione ducale di strumenti musicali fu qui trasferita da Ferrara, in condizioni atmosferiche proibitive, passò in pochi anni da un conservatore ad un altro e da un magazzino all'altro, finché nel 1626 fu affidata al musicista Matteo Bidelli, che nel prenderla in consegna ne rilevò il penoso stato di conservazione. Il 16 gennaio 1629, nell'inventario dei mobili relativi all'eredità del duca Cesare, da poco giorni deceduto, venivano elencati fra gli altri strumenti musicali:

- un organo di stagno portatile
- un organo di cartone
- tre organini di cipresso, de' quali a uno per di dentro vi sono pivette di piombo,

e sopra quali sono 4 manici, due piccoli compagni e due altri quasi simili uno più grande dell'altro.

- quattro organi grandi in forma di cassoni rovinati e disfatti.

A Ferrara era rimasto un solo importante organo di proprietà estense, quello della Cappella del Cortile, alla cui costruzione aveva lavorato, fra il 1578 ed il 1583, l'organaro Giacomo Cricca unitamente a diversi intagliatori, doratori e pittori della bottega di Domenico da Lugo. Praticamente dimenticato per molti anni e depredato delle canne interne lo strumento raggiunse Modena solamente nel 1630, quando i Preti della Mensa Comune lo acquistarono dal Duca Francesco I per collocarlo nella chiesa della Madonna del Paradiso.

Nel 1647 gli stessi sacerdoti si trasferirono nella chiesa della Madonna del Voto e portarono con sé numerosi arredi fra i quali l'organo, che vent'anni più tardi fu da essi ceduto al Comune. Nel corso di questi spostamenti, a quanto ci è dato di vedere oggi, nulla è rimasto delle originarie e straordinarie decorazioni esterne in *boiserie* di cui i documenti ci parlano, fatta eccezione forse per la sola aquila, simbolo degli Este, che troneggia ancora oggi sulla cassa. La parte fonica dello strumento è oggi riferibile ai lavori di rifacimento operati da Agostino Traeri nel 1768. (foto 1)

Appena trasferitosi a Modena il duca Cesare aveva nominato Orazio Vecchi direttore della Cappella ducale e maestro di musica dei Principi. Per la loro educazione musicale dentro il castello era stata allestita una apposita sala detta *dei paggi*, dove da un inventario redatto nel 1629 apprendiamo erano stati collocati due interessanti strumenti. Si trattava in primo luogo di: *un organino in foggia di scrigno con portella che calla a guisa di saracinesca, meniato di nero et oro alto braccia 2 1/2 largo braccia 1 1/3*. Si tratta quasi certamente dello stesso *Scrigno todesco fodrato tutto di velluto negro con un organo dentro et un registro di pive* che era citato anche in un precedente inventario redatto a Ferrara nell'ottobre 1598, poco dopo la morte del duca Alfonso II. Nella stessa sala era collocato anche: *un altro organino in fogia d'armadio di piella cornisato, con catenazzo schizzo piano e manette, alto braccia 3 1/2, largo braccia 1 1/2 in circa*, con ogni probabilità un organo positivo, che dai libri di conti della Guardaroba ducale risultava essere stato comprato a Venezia nel 1591.

Nei primi decenni del '600 l'attività della cappella ducale, allora formata principalmente dagli stessi orchestrali e cantori della Cattedrale modenese, era incentrata sulla partecipazione a cerimonie di corte che in varie occasioni

si svolgevano presso le più importanti chiese della città, luoghi già dotati peraltro di grandiosi strumenti costruiti da alcuni famosi artisti cinquecenteschi. Di questi organi, certamente il più celebre oggi, per la bellezza del suo prospetto, è quello che il bresciano Giovanni Battista Facchetti aveva realizzato per la chiesa di S. Pietro nel 1524, dotandolo di un registro di Principale di 12 piedi e una tastiera di cinquanta tasti, il Ripieno esteso fino alla Vigesimanona, e due registri di Flauti (uno in ottava e l'altro in quintadecima). Tutti i registri, esclusi i Flauti, dovevano essere *duplicati* e se necessario *triplicati* negli acuti. Dell'antico organo Facchetti rimangono le sole canne di facciata e la cassa, che ospita oggi al suo interno uno strumento costruito dalla ditta Ruffatti negli anni '60 di questo secolo. Fra le varie cerimonie di corte svoltesi in S. Pietro ricordiamo per tutte quella dell'anno 1616, in occasione del conferimento da parte del duca Cesare dell'Ordine del Toson d'Oro al marchese Filiberto d'Este, signore di S. Martino di Rubiera. Le cronache locali affermano che in quell'occasione la cappella ducale eseguì musiche molto apprezzate, sotto la direzione di Geminiano Capilupi, allievo d'Orazio Vecchi. (foto 2)

Nel corso del '600 la chiesa di S. Agostino fu eletta a sede di alcune importanti cerimonie di casa d'Este fra le quali, nel 1659, quella delle esequie solenni del duca Francesco I. In tale occasione la chiesa rimase danneggiata dal fumo dei moltissimi ceri. Alfonso IV decise, l'anno successivo, di farla restaurare ed abbellire a proprie spese. Sopraggiunta nel 1662 la morte del duca stesso, la vedova, duchessa Laura Martinozzi, spinse avanti i lavori, riducendo il tempio allo stato attuale, formandone come un Pantheon dei Santi di Casa d'Este, col progetto, poi non realizzato, che diventasse il sepolcreto degli Estensi. In questa occasione fu deciso anche di modernizzare la facciata dell'organo, che era stato costruito nel 1519 da Giovan Battista Facchetti, e toccò all'intagliatore Pellegrino Trevisi realizzare nel 1663 il prospetto che oggi si ammira. Malgrado il generale rifacimento subito dallo strumento nel corso del '700 ed altri interventi successivi, al suo interno rimangono ancora oggi alcuni registri di canne risalenti al 1519, fra cui un intero registro di Flauti in ottava, particolarità che lo rende uno fra gli organi con materiale più antico oggi in Europa. (foto 3)

Il luogo di culto dove più frequentemente si recava la famiglia ducale per assistere alle principali funzioni religiose era la chiesa Cattedrale. Per essa il vescovo Silingardi aveva commissionato nel 1595 al centese Baldassarre

Malamini un grandioso organo *di dieci piedi*, del tutto simile a quello che lo stesso artefice avrebbe realizzato un anno dopo in S. Petronio di Bologna e che tutt'oggi è possibile ammirare nella sua sede. Oltre alla parte fonica classica, costituita dai registri di Principale e relativi Ripieni fino alla Vigesima nona, e dagli ormai consueti registri imitativi di Flauti e Tromboni, il Malamini aveva mostrato anche di essere aggiornato verso le più moderne tendenze artistiche, dotando il suo strumento di registri di *Nazarda*, *Violine* cioè *Regal piccolo*, il *Tamburo* ed il *Rosignolo*. Una rara stampa realizzata nell'anno 1700, in occasione della cerimonia di battesimo di un principino di casa d'Este, raffigura la cappella musicale estense all'opera sulla cantoria del Duomo (foto 4). Una rara posa realizzata dal fotografo Orlandini documenta lo stesso organo alla fine dell'800 (foto 5). I documenti d'archivio di quel periodo raccontano che le sue canne erano *rinomate per la loro antichità e bontà*. Ciononostante, nel tentativo di riportare quanto più possibile in luce le originali linee architettoniche romaniche della Cattedrale, il monumentale organo fu smontato alla fine dell'800 e gli intagli lignei venduti. Il materiale fonico venne collocato entro una nuova cassa di stile neoromanico progettata dall'ingegner Carlo Barberi e posta sulla sinistra del presbiterio. Nel 1924 lo strumento fu infine venduto alla parrocchiale di Collegara, dove si trova tuttora, costretto in una angusta cantoria ma in buono stato di efficienza.

Un'altra chiesa spesso frequentata dalla famiglia ducale, sede dei padri Gesuiti loro confessori, era la chiesa di S. Bartolomeo. In questa sede il bresciano Antonio Colonna aveva realizzato attorno al 1640 un organo che una ventina di anni più tardi veniva ampliato dall'organaro gesuita Willem Hermans. Cresciuto alla scuola d'Olttralpe, l'Hermans dotò lo strumento di due tastiere, spingendo il Ripieno fino alla Trigesima terza, aggiungendo ai soliti registri classici quelli di Terzino bassi e soprani, Cornetto a quattro file, Trombe ai pedali, Tromboncini e Musetto. Purtroppo, per quanto ci risulta, le fantastiche possibilità offerte da uno strumento per molti aspetti così innovativo non furono capite e sfruttate pienamente, forse perché la proposta dell'Hermans cadeva in un momento storico nel quale anche solo l'accostarsi alle partiture dei musicisti nordici in odore di luteranesimo poteva essere un gesto male interpretato e suscitare il pericoloso interessamento dell'Inquisizione. Sarebbero dovute passare ancora alcune decine d'anni prima che gli organari padani si decidessero ad inserire nei loro strumenti registri di canne simili a quelli proposti dall'Hermans.

La bella cassa seicentesca prese fuoco agli inizi del '900 e venne ricostruita del tutto simile all'originale, anche grazie ai disegni tratti dalla controcassa originale, rimasta peraltro dal '600 fino ai nostri giorni vuota ed inutilizzata. (foto 6)

Come tutti sanno il ventennio 1674-1694, cioè quello che andò dall'autoemancipazione del quattordicenne Francesco II d'Este alla sua morte precoce, fu uno dei periodi più splendidi per la vita musicale modenese. Sotto il suo governo la cappella ducale, che era stata licenziata nel 1662 dalla duchessa Laura Martinozzi, fu ricostituita con i migliori musicisti e compositori allora reperibili, quali Giovanni Maria Bononcini, Giuseppe Colombi, Giovanni Battista Vitali, Antonio Pacchioni e Mario Agatea, fino a raggiungere una formazione orchestrale di circa 40 elementi, ai quali si aggiungevano in particolari occasioni musicisti chiamati da altre città vicine. Nel 1686 venne nominato maestro di cappella il compositore Antonio Giannettini, allievo di Cavalli e Legrenzi, il quale un anno dopo prese la decisione di far dotare la cappella musicale di due nuovi organi trasportabili, di sette registri ciascuno. Si rivolse a tale scopo al bolognese Giovanni Paolo Colonna, maestro della cappella musicale di S. Petronio di Bologna, musicista di chiara fama, al quale era stata tramandata l'arte di costruire gli organi dal padre Antonio. Dal carteggio intercorso fra l'organaro ed il cancelliere ducale Giardini emerge chiaramente la consapevolezza dell'artista di essere in grado di costruire organi di qualità eccezionale, tanto da essere stimati *degni di un principe*. In un primo tempo il Colonna insistette perché il Giannettini adottasse un piccolo positivo portatile di sette piedi e cinque registri, che egli aveva cominciato a costruire l'anno precedente su richiesta dello stesso duca Francesco II, *un organo*, a suo dire, *che mi dà vanto che è degno d'un Principe al quale l'ofro, d'un'armonia e d'un spirito che come il signor Zanettini l'udirà vò che inarchi le ciglia, e poi in conclusione l'ho fatto per farne dono a Sua Altezza Serenissima*. Il Giannettini però rimase fermo nella sua intenzione di avvalersi di due organi di sette registri, simili a quelli che le barche ducali a *Venezia portavano alle musiche*. Allo scadere dell'anno i nuovi strumenti erano pronti, e nel maggio 1688 il piccolo positivo di cinque registri tornava a Bologna, dopo avere servito alla corte di Modena solo pochi mesi. Oggi il piccolo, prezioso strumento, riccamente decorato e dorato, si trova conservato nella chiesa parrocchiale di S. Maria del Voto, detta dei Romiti, di Forlì (foto 7). Il fregio centrale reggicanne porta al centro l'aquila imperiale bicefala, così come si vedeva allora inquartata nello

stemma degli Este. Dei due strumenti di sette piedi voluti dal Giannettini solo uno è stato rintracciato e recentemente restaurato, e si trova oggi in buono stato di conservazione presso la chiesa parrocchiale di S. Donnino Nizzola, presso Modena. (foto 8)

E' noto che l'attività della cappella ducale fu interrotta dall'occupazione di Modena da parte dei Francesi nel 1702. La famiglia ducale, che si era ritirata in quegli anni a Bologna, ritornò a Modena nel 1707, e poco dopo assunse al suo servizio come cembalario ed organaro ducale un grande artista, nato e abitante a Bologna, Domenico Traeri, una figura fra le più rappresentative dell'arte organaria settecentesca italiana. Nell'arco di circa quarant'anni di attività egli visitò, accordò e restaurò tutti gli organi del ducato; costruì anche un numero elevatissimo di nuovi strumenti, fra i quali uno dei più imponenti e rappresentativi è quello della chiesa di S. Carlo del Castellaro di Modena, da lui realizzato nel 1714. Esso venne collocato entro una cassa disegnata nel 1699 dal cugino scultore Antonio Traeri detto il Cestellino, ed intagliata nello stesso anno da Matteo Copino. Questo capolavoro è giunto fino a noi pressoché integro, ed è particolarmente apprezzato nei concerti per le sue alte qualità timbriche. (foto 9)

In una città dove si svolgeva una intensa attività artistica, vi era anche chi non poteva mai recarsi ad assistere a rappresentazioni musicali: le monache dei conventi di clausura. Sappiamo però che fin dal '400 erano state concesse in più occasioni dispense vescovili affinché alcune religiose, in genere provenienti dalle più facoltose famiglie della città, potessero studiare musica ed eseguirla all'interno della clausura. È facile immaginare quale compagnia e consolazione potesse rappresentare questa pratica, nel contesto di una vita quotidiana scandita da preghiere, silenzi, sacrifici e rinunce, e con quale amore le monache curassero il decoro e l'efficienza dei loro strumenti. Prova ne sia che alcuni degli organi settecenteschi più belli giunti fino a noi, le cui casse erano state finemente laccate e dorate, provengono proprio da monasteri femminili. Uno dei questi, che potremmo indicare come emblematico di tutta la produzione di organi positivi di Domenico Traeri, è quello da lui realizzato nel 1716 per le monache di S. Paolo di Modena, ed oggi conservato nella parrocchiale di Ganaceto. (foto 10)

Nella seconda metà del Settecento, una volta presa forma la politica giurisdizionalista del duca Francesco III, volta a consentire il controllo da parte della Camera Ducale dell'amministrazione dei conventi e dei

monasteri, ed a sopprimere quegli istituti religiosi che fossero composti da un numero troppo esiguo di membri, si presentò l'occasione di collocare con poca spesa nella cappella del palazzo ducale un organo quasi nuovo, costruito nel 1777 dai fratelli Fedeli di Ferrara per la chiesa di S. Francesco di Paolo dei padri Minimi di Finale Emilia. Ma pochi anni dopo, nel 1798, con la presa del potere da parte del governo napoleonico, questo strumento fu venduto assieme a tutti gli arredi del palazzo, e approdò alla parrocchiale di Monzone, da dove scomparve nel secondo dopoguerra.

Nel corso del secolo XVIII gli organi si erano andati lentamente diffondendo per le chiese degli stati estensi, ma rimanevano ancora un arredo inaccessibile alla maggior parte delle povere chiese di campagna e della montagna. Le soppressioni delle corporazioni religiose operate dai Francesi fra il 1796 ed il 1810, con la conseguente vendita all'asta a prezzi contenuti di tutti gli arredi sacri, organi compresi, determinò una loro rapidissima diffusione su tutto il territorio, segnando simbolicamente l'inizio di un'epoca nella quale la musica cessava di essere un patrimonio privato della Corte e delle classi aristocratiche, per diventare patrimonio pubblico.

Bibliografia essenziale

C. GIOVANNINI - P. TOLLARI, *Antichi Organi Italiani - La Provincia di Modena*, Modena 1991.



Fig. 1. Modena, chiesa del Voto. (G. Cricca 1578, A. Traeri 1768)



Fig. 2. Modena, chiesa di S. Pietro. (G.B. Facchetti 1524, Fratelli Ruffatti 1964)



Fig. 3. Modena, chiesa di S. Agostino. (G.B. Facchetti 1519, A. Traeri 1771)

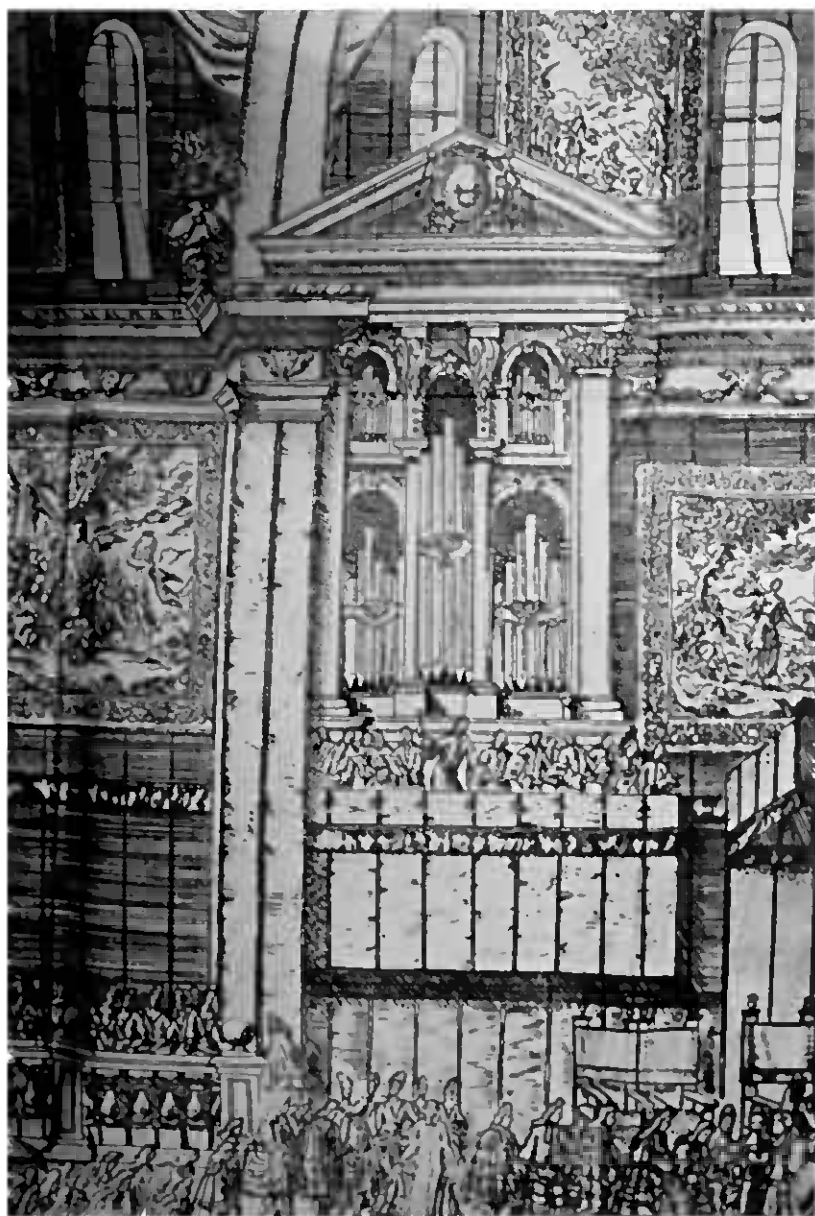


Fig. 4. Modena, Cattedrale. Stampa dell'anno 1700. (B. Malamini 1595, A. Traeri 1769)



Fig. 5. Modena, Cattedrale. Posa Orlandini precedente al 1880.

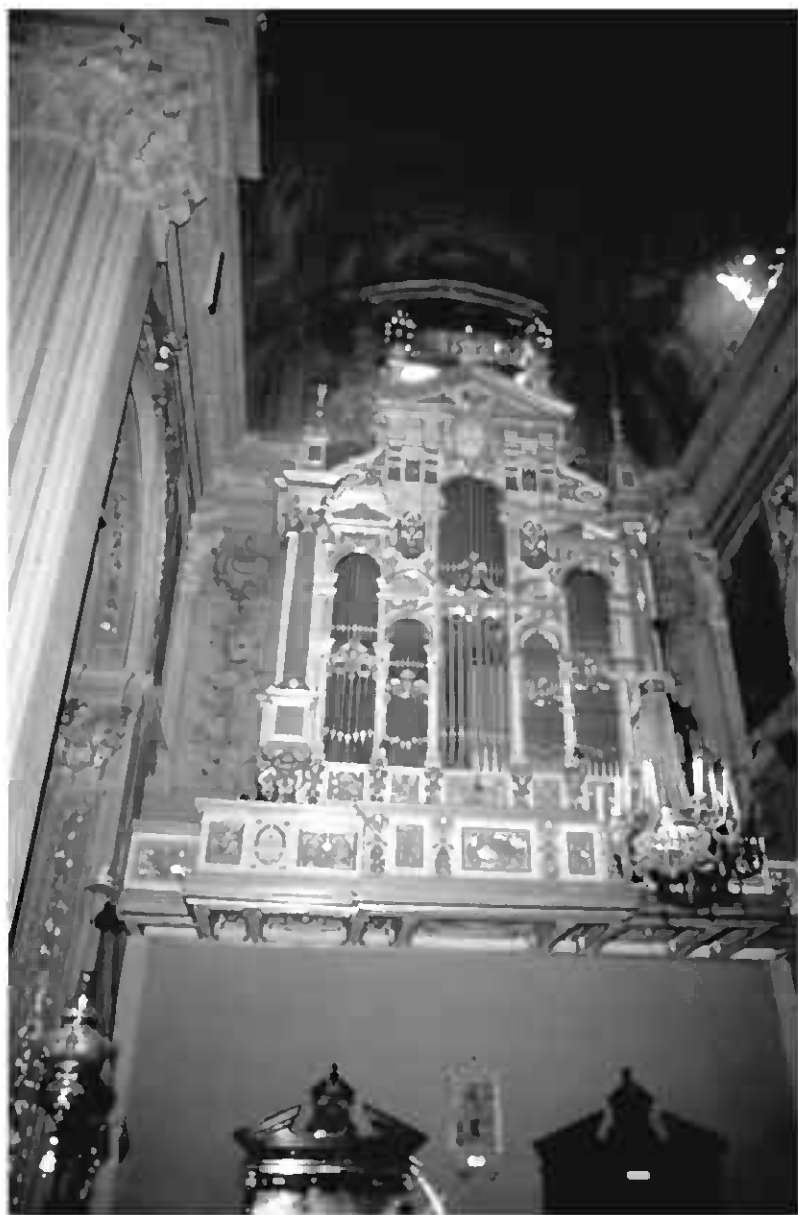


Fig. 6. Modena, Chiesa di S. Bartolomeo. (A. Colonna - W. Herman 1660, Rieger-Gebrüder 1903)



Fig. 7. Forlì, Oratorio dei Romiti. (G. P. Colonna 1687)



Fig. 8. Forlì, Oratorio dei Romiti. (G.P. Colonna 1687, particolare del fregio reggicanne)



Fig. 9. Modena, Chiesa di S. Carlo. (D. Traeri 1714)



Fig. 10. Ganaceto, Chiesa parrocchiale. (D. Traeri 1716)